



LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE COMME MATÉRIALISATION  
DU TERRITOIRE INTÉRIEUR

PAR  
JUSTINE BOURDAGES

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI EN VUE  
DE L'OBTENTION DU GRADE DE M.A. EN MAÎTRISE EN ART

QUÉBEC, CANADA

© JUSTINE BOURDAGES, 2016



## RÉSUMÉ

Cette recherche-création démontre d'une volonté de présenter l'identité authentique de l'Autre. Pour ce faire, j'expose ma propre vision de l'identité et explore le concept du territoire intérieur de l'individu. Ma vision de l'identité est à l'image de strates. Elle se résume par une superposition de couches qui représentent les expériences notables vécues par un être humain. L'identité est façonnée par un vaste monde intérieur qui ne peut être vu et que je tente d'exposer à la vue du regardeur. Par un processus collaboratif, j'invite l'Autre à partager son intériorité avec moi. Cette discussion l'amènera à explorer les différents aspects de sa culture matérielle et à sélectionner des images significatives qui refl  teront une couche importante de son identité. Ce processus de création mènera à la création d'un portrait augmenté par la combinaison de différents outils numériques, comme la projection mapping et la photographie. Le participant devient surface de projection et le résultat hybride qui en ressort, l'œuvre. Cette dernière résulte en effet d'une hybridation entre la projection de l'intimité profonde de l'individu et de son enveloppe corporelle.

Mots-clefs : territoire intérieur ; identité ; intériorité ; strates ; processus collaboratif ; portrait augmenté ; numérique ; photographie.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de maîtrise, M. Marcel Marois, pour sa disponibilité et ses conseils enrichissants tout au long de ma recherche.

Je souhaite remercier Mme Élisabeth Kaine et M. Nicolas Lévesque, membres de mon jury.

Merci à mes parents et mon frère. Merci de m'avoir aidée et encouragée tout au long de mes études.

De tout mon cœur, merci à Maxime Naud d'avoir été à mes côtés.

Un grand merci à ma famille pour leur soutien.

J'aimerais remercier Charlotte Moreau de la Fuente pour la correction de ce mémoire.

Merci à Claudie Gagnon et Mejda Meddeb pour vos précieux conseils.

Un énorme merci à Sirikanlaya Chotmanee.

Je remercie tous les participants qui ont pu faire de ce projet une réussite.

## LISTE DES FIGURES

Figure 1. <i>Tranches de vie</i> , Keven Montembeault, 2012.....	10
Figure 2. À gauche : Noriko Ambe, <i>A Piece of Flat Globe Vol.5</i> , 2008. ....	12
Figure 3. Justine Bourdages, <i>Génération</i> , 2013. Photos et écran.....	18
Figure 4. Justine Bourdages, <i>Le cadre multiculturel</i> , 2012.....	22
Figure 5. John Stezaker, <i>Mask XLVIII</i> , 2007, collage, 25x20 cm. ....	24
Figure 6. John Stezaker, <i>Pair IV</i> , 2007, collage, 19.5x25.2 cm. ....	25
Figure 7. Andy Best, Merja Puustinen et Victor X, Performance <i>RE/F/r.ACE</i> (documentation) réalisée à Albuquerque au Nouveau-Mexique, É.-U, le 24 septembre 2012.....	28
Figure 8. Justine Bourdages, Portrait tiré de la série <i>Environnement</i> , 2013.....	30
Figure 9. Justine Bourdages, Portrait tiré de la série <i>Environnement</i> , 2013.....	31
Figure 10. Ed Fairburn, <i>Western Front Cutout (Part I)</i> , 2012. 25cm x 30cm .....	33
Figure 11. Justine Bourdages, Portrait tiré de la série <i>Stratification</i> , 2014. ....	37
Figure 12. Justine Bourdages, <i>Cartographie sonore</i> , 2013.....	42
Figure 13. Mise en espace du matériel.....	52
Figure 14. Mise en espace du matériel.....	52
Figure 15. Aperçu du mapping effectué sur un participant avec l'aide des logiciels de prise de vue directe et du mapping vidéo. Photo : Sirikanlaya Chotmanee.....	55
Figure 16. Justine Bourdages, <i>Stratification II</i> , 2014.....	58
Figure 17. Conception des boîtes lumineuses.....	60
Figure 18. Justine Bourdages, Série <i>Stratification</i> , 2015.....	61
Figure 19. L'œuvre <i>Génération</i> (2013) dans l'exposition <i>Strates</i> . ....	63
Figure 20. Création de <i>Territoire Intérieur</i> , 2015. ....	64
Figure 21. Justine Bourdages, <i>Territoire Intérieur</i> , 2015.....	65
Figure 22. Justine Bourdages, <i>Stratification : Le déjeuner</i> , 2015.....	70

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	I
REMERCIEMENTS.....	II
LISTE DES FIGURES .....	III
TABLE DES MATIÈRES .....	IV
 <b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I .....</b>	<b>4</b>
<b>EXPÉRIENCE ACQUISE : DES REPÈRES OBLIGÉS .....</b>	<b>4</b>
1.1. L'ouverture.....	6
1.1.1. Le focus.....	6
1.1.2. Le déclencheur.....	7
1.2. Le sujet.....	7
1.3. Le cadrage.....	13
<b>CHAPITRE II .....</b>	<b>14</b>
<b>LES EXPÉRIMENTATIONS COMME SOURCES D'ÉCOUTE .....</b>	<b>14</b>
2.1. Œuvres précédentes .....	16
2.1.1. <i>Génération</i> .....	16
2.1.2. <i>Le cadre multiculturel</i> .....	20
2.1.3. <i>Environnement</i> .....	29
2.1.4. <i>Stratification</i> .....	35
<b>CHAPITRE III .....</b>	<b>43</b>
<b>LES ÉTAPES ESSENTIELLES À LA CO-CRÉATION DE L'ŒUVRE FINALE.....</b>	<b>43</b>
3.1. L'amorce du projet.....	44
3.1.1. La planification.....	44
3.2. La rencontre .....	45
3.2.1. Diriger et écouter .....	46
3.2.3. Suite à la rencontre : la recherche dans la culture matérielle .....	49
3.3. Séance photo .....	49
3.3.1. Installation du matériel.....	50
3.3.3. L'esthétique .....	56
3.4. Exposition <i>Strates</i> .....	59
3.5. Réflexions.....	66
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>71</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>73</b>

## INTRODUCTION

L'image est au cœur de ma pratique. J'explore ce qu'elle a à m'offrir et je préfère me laisser surprendre par elle plutôt que de lui fixer des balises. Je fonctionne parfois à l'aveugle et beaucoup par essais et erreurs. Lorsque je photographie, je laisse vivre les moments de flou. La plupart du temps, ils s'avèrent être ceux que je choisirai dans ma sélection finale.

Mon parcours en photographie s'est développé au fil de mes études universitaires. Il m'est en effet apparu évident qu'il s'agissait d'un moyen pour moi d'entrer en contact avec l'Autre. Après plusieurs autoportraits et expérimentations, qui évoluaient autour de mon territoire intérieur, concept qui sera approfondi dans ce mémoire, j'ai décidé de ne pas parler que de moi. Je m'intéresse sincèrement aux autres et j'aime en apprendre sur les personnes qui m'entourent. Par mes photographies, je partage visuellement les échanges

que j'ai avec celles-ci. Ayant déjà exploité plusieurs pistes de création sous la forme d'autoportraits où je voulais y révéler mon identité véritable, ma propre intériorité, je souhaitais explorer le concept de l'intériorité avec d'autres individus. Dans la première partie de ce mémoire, je mettrai en contexte ma pratique artistique et expliciterai le développement de celle-ci. Le lecteur pourra comprendre, en prenant conscience de mes expériences, comment m'est apparue cette volonté de travailler le portrait.

L'identité qui est « façonnée par la culture et les relations<sup>1</sup> » est un thème dominant abordé par les artistes occidentaux et s'inscrit dans leur discours de la fin du 20<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui<sup>2</sup>. L'identité est le thème central de ma recherche. En regard à cette thématique de l'identité, ma recherche photographique s'articule autour de cette problématique : est-il possible de matérialiser cet intérieur qui ne peut être vu chez l'autre, pour l'exposer au regardeur? Et si oui, comment en rendre compte sous la forme du portrait? Cette recherche-crédation s'attardera sur les différentes étapes qui ont mené à la conception de mon œuvre finale, élaborée avec une approche phénoménologique. Dans la deuxième partie, il sera question des expérimentations nécessaires à l'aboutissement de cette recherche.

Dans la troisième et dernière partie, j'aborderai les étapes nécessaires à l'élaboration des œuvres qui composent l'exposition *Strates*. J'y présenterai les résultats de mes expérimentations, qui découlent d'une méthodologie de travail développée à partir de différentes recherches tout au long de ma maîtrise en art. Ce troisième chapitre mettra en

---

<sup>1</sup> Robertson, Jean et Craig McDaniel, *Themes of contemporary art : visual art after 1980*. New York : Oxford University Press, 2005, p. 103 (traduction libre).

<sup>2</sup> Ibidem.

lumière le processus qui s'articule autour de la recherche de moyens pour définir ma propre identité et permettre au regardeur de comprendre mes origines. Je voulais ainsi exprimer que l'identité n'est pas seulement reliée à l'apparence physique, mais s'exprime de diverses façons : « par les mots, les symboles, les objets et différents paramètres.<sup>3</sup> » Après plusieurs recherches et la découverte de plusieurs artistes explorant l'identité à travers différents médiums, j'ai pu définir ma propre technique pour l'exprimer : *le portrait augmenté*. Cette recherche montre en fait, par ce portrait, les résultats des entretiens compréhensifs réalisés avec les participants qui ont pris part à l'élaboration de l'œuvre finale. Par ces entretiens, j'ai recueilli de précieuses informations sur leur intimité. C'est à la suite d'un processus de co-crédation avec l'Autre que se dévoile le résultat de ma recherche-crédation.

---

<sup>3</sup> Robertson, Jean et Craig McDaniel, op. cit., p.105 (traduction libre).

## CHAPITRE I

### EXPÉRIENCE ACQUISE : DES REPÈRES OBLIGÉS



« On ne voit bien qu'avec le cœur.  
L'essentiel est invisible pour les yeux. »

Antoine de Saint-Exupéry, 1943

## **1.1. L'ouverture**

Native de Gaspésie, j'ai grandi entourée de magnifiques paysages qui ont nourri mon quotidien. Ces lieux, desquels je me suis imprégnée, ont grandement influencé mon développement artistique : ils font partie de moi. J'ai d'ailleurs développé un fort sentiment d'appartenance relativement à mon village natal. J'y ai amorcé ma pratique artistique et cette dernière s'est poursuivie dans le village voisin lors de mes études préuniversitaires en art. Quand est arrivé le moment de quitter mon village pour poursuivre mes études au Saguenay, j'y ai laissé une partie de moi : je ne pouvais effectivement pas apporter ma région dans mes boîtes. Ce fragment de mon identité est resté en veille jusqu'au jour où j'ai réalisé que ces six années passées à Chicoutimi ont fait naître un nouveau sentiment d'appartenance semblable à celui qui m'habitait en Gaspésie. Je ne crois pas avoir changé. J'ai laissé la place à cet environnement d'adoption, qui forge maintenant ce que je suis. Ce constat sur l'évolution de l'identité, basé sur sa capacité à s'adapter en fonction de mon vécu, m'a amenée à me questionner sur les éléments constituant l'identité d'une personne. C'est à l'aide de la photographie et du portrait que j'ai réussi à saisir de façon artistique ce qui façonne et transforme une personne ; ce qui est inhérent au développement de son identité.

### **1.1.1. Le focus**

Mon travail artistique repose principalement sur des sujets liés à l'identité, bercés depuis longtemps par des interrogations alors que je ne comprenais même pas ce qu'elle représentait pour moi. Plus jeune, ma définition du concept d'identité était basée sur une définition purement physionomique. Par exemple, ma ressemblance à ma mère faisait l'unanimité autour de moi. Ces remarques ont fait en sorte que je n'ai jamais douté de mon

origine biologique maternelle. Ma ressemblance physique avec mon père n'est pas aussi flagrante qu'avec ma mère, mais mes goûts et mes intérêts sont cependant similaires aux siens. L'identité n'est donc pas un élément qui se rattache simplement au corps. C'est ce simple constat qui m'a amenée à me questionner sur la réelle signification de ce concept.

### **1.1.2. Le déclencheur**

Mon attrait pour les arts s'est développé durant mon adolescence. Mon père étant photographe, il m'a transmis cette passion qui s'est concrétisée au fil de mes études. En effet, c'est en travaillant avec lui que j'ai commencé à m'intéresser aux technologies numériques. Leur potentiel est vaste et infini. Les logiciels de manipulation photographique m'ont permis de réaliser de nombreuses expérimentations où je regardais une photographie se métamorphoser sous mes yeux. C'est à l'âge adulte que j'ai constaté l'importance des savoirs qu'il m'avait transmis tout au long de ma jeunesse et que j'applique désormais dans mon travail de création.

## **1.2. Le sujet**

Le concept d'identité prend plusieurs formes dans la littérature. Certaines, comme dans le domaine de l'identité judiciaire, ne prennent en considération que les éléments de surface d'un individu, tandis que d'autres s'inscrivent dans la profondeur d'autrui. En ce qui a trait à l'aspect judiciaire, c'est Alphonse Bertillon (1853-1914), inventeur du bertillonnage<sup>4</sup>, qui fut le premier à instaurer cette notion d'identité telle qu'on la connaît aujourd'hui :

---

<sup>4</sup> Le bertillonnage est une méthode d'identification policière qui a recours à l'anthropométrie et à l'étude des proportions mesurables du corps humain : poids, taille, pression, etc. (Piazza, 2011)

En fixant la forme de l'identité, Alphonse Bertillon a façonné notre visage. D'un élément éminemment personnel, il a fait un outil d'État, un instrument d'identification, une surface quadrillable et lisible, occultante et bavarde, morcelée et synthétique, un résumé nécessaire et suffisant des multiples réalités de l'individu. De cet héritage, à la surface de chacun de nos visages contemporains, établis comme interfaces entre individu et société où l'identification se fait machine de gouvernement [...]<sup>5</sup>

Bertillon, par son invention, a amené, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, cette réalité collective voulant que le gouvernement soit la seule entité capable de décrire l'individu. L'identité est donc, selon ce concept, reliée à l'aspect superficiel de l'existence d'une personne : sa carte d'identité. Bien qu'on y retrouve souvent une photographie de son détenteur, l'identité perçue ainsi par la collectivité engendre, selon moi, la répression de l'identité fondamentale d'un individu.

La prochaine définition de l'identité m'interpelle plus particulièrement. La psychologie permet en effet à une personne de se reconnaître totalement en tant qu'individu unique. Plusieurs auteurs ont abordé ce sujet, et leurs écrits portent principalement sur l'intériorité d'un individu, que l'on nomme l'identité personnelle, et qui se définit comme suit :

En un sens restreint, l'identité personnelle concerne le « sentiment d'identité » (idem, mêmeté), c'est-à-dire le fait que l'individu se perçoit le même, reste le même, dans le temps. En un sens plus large, on peut l'assimiler au « système de sentiments et de représentations » par lequel le sujet se singularise (is dem, ipséité). Mon identité, c'est donc ce qui me rend semblable à moi-même et différent des autres ; c'est ce par quoi je me sens exister aussi bien en mes personnages (propriétés, fonctions et rôles sociaux) qu'en mes actes de personne (significations, valeurs, orientations). Mon identité, c'est ce par quoi je me définis et me connais, ce par quoi je me sens accepté et reconnu comme tel par autrui. Les

---

<sup>5</sup> Solinas, Stéphanie, « Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait. », *Criminocorpus, revue hypermédia*, 2011 [En ligne] <http://criminocorpus.revues.org/351>; DOI:10.4000/criminocorpus.351 (Page consultée le 7 février 2013).

dimensions de l'identité personnelle dépendent, en effet, pour une large part des idéologies de la personne qui traversent une culture donnée.<sup>6</sup>

Mon interprétation poétique de ce concept tend à prendre une forme visuelle comparable à l'apparence des poupées matriochka (cf. figure 1). Ces dernières s'emboîtent les unes dans les autres pour former un tout. Présentées individuellement, elles montrent un aspect singulier de cet ensemble. Comme ces poupées, mon identité peut se déconstruire en diverses strates, mais le « moi » ne pourrait être complet sans toutes ces accumulations. Ma conception de l'identité se rapproche de celle proposée par Collovald, à laquelle je rajouterai une dimension temporelle. Les aspects du caractère d'une personne sont indispensables à la définition du concept de son identité, sans toutefois qu'il y ait de permanence. L'individu évoluant au cours de sa vie, il est possible que certains aspects de son intériorité changent et se renouvellent au contact de nouvelles expériences.

Malgré cela, notre corps et notre visage restent importants au regard de l'autre. Je conviens que « chaque visage est à la fois unique et porteur du culturel et du social, dans lesquels il puise et s'identifie<sup>7</sup> », comme le souligne Lomo Myazhiom à propos de l'ouvrage de David Le Breton : *Des visages. Essai d'anthropologie* (2003). Cependant, le visage n'est pas le seul à nous caractériser. Tout ce qui peut définir un individu est intimement lié à ses expériences passées. Le vécu est un vecteur incroyable d'histoires, de souvenirs, de sentiments, d'intérêts, etc.

---

<sup>6</sup> Collovald, Annie et al., « IDENTITÉ », *Encyclopædia Universalis* [En ligne] <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/identite/> (Page consultée le 20 juillet 2015).

<sup>7</sup> Lomo Myazhiom, Aggée Célestin, « Compte-rendu : David Le Breton, *Des Visages. Essai d'anthropologie*. », *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 27, n° 3, 2003, p. 195-196.



Figure 1. *Tranches de vie*, Keven Montembeault, 2012.

Ce sont ces éléments qui définissent l'identité d'autrui. Cette intériorité est le résultat de l'accumulation du vécu. À l'image des strates formant la roche sédimentaire, chaque couche s'accumule dans le temps pour bâtir un individu. L'identité d'une personne n'est donc pas seulement définie par son enveloppe corporelle, par son physique. Ce qui façonne une identité est aussi un vaste monde intérieur qui ne peut être vu.

Avec ses œuvres de papier, le travail de l'artiste japonaise Noriko Ambe rejoint mon propos. Ses sculptures, par leur conception, illustrent la manière dont je perçois le concept d'identité. L'artiste utilise de nombreuses feuilles de papier qu'elle découpe et superpose. Le résultat s'apparente aux lignes et reliefs propres aux cartes topographiques (cf. figure 2). L'intention de l'artiste n'est pourtant pas de présenter une topographie, ainsi elle précise qu'il s'agit « des traces des actions d'une personne, laquelle est moi<sup>8</sup> ». Ces couches, presque sédimentaires, viennent former une « géographie émotionnelle<sup>9</sup> », générant une sculpture unique qui se fait le recueil de nombreux éléments singuliers et façonnés minutieusement par Ambe.

---

<sup>8</sup> Ambe, Noriko, « Artist Statement », *Site officiel de l'artiste*, 2007 [En ligne] <http://www.norikoambe.com/texts/artiststatement.html> (Page consultée le 21 juillet 2015).

<sup>9</sup> Ibidem.



Figure 2. À gauche : Noriko Ambe, *A Piece of Flat Globe Vol.5*, 2008.

À droite : détail.

Photos : Masaya Yoshimura.



### 1.3. Le cadrage

La notion de rencontre avec l'Autre a toujours été importante pour moi. Je me souviens de mon cheminement en photographie comme des moments de tête-à-tête avec mes sujets. Des moments qui me permettaient de leur poser des questions sur leur vie et sur leurs secrets. J'aime en apprendre davantage sur l'Autre, car je veux raconter son histoire. D'autre part, me comparer à lui me procure un grand sentiment de sécurité, comme l'exprime Diane Laurier dans son ouvrage intitulé *Entre Elle et moi : un espace de création* :

Il arrive parfois que nous croisions sur notre route des gens nous donnant le courage de devenir authentiquement nous-mêmes. Au début de la rencontre, il se dégage quelque chose d'eux qui nous attire et nous pousse à tendre l'oreille. Puis, plus nous les écoutons, plus nous devenons estomaqués par la sincérité et la simplicité de leur propos qui provoque en nous une puissante résonance.<sup>10</sup>

Par le biais du portrait, j'incarne les informations que je récolte. Il s'agit d'un portrait figé dans le temps qui capte « la fragile architecture d'un être humain qui n'avait jamais existé auparavant et n'existera jamais plus<sup>11</sup> ». Et c'est en raison de ces constats que j'explore le portrait photographique.

---

<sup>10</sup> Laurier, Diane, *Entre Elle et moi : un espace de création*. Montréal : Société des écrivains, 2012, p. 7.

<sup>11</sup> Maddow, Ben, *Visages : le portrait dans l'histoire de la photographie*, vol. 1, Paris : Denoël, 1982, p. 16.

## CHAPITRE II

### LES EXPÉRIMENTATIONS COMME SOURCES D'ÉCOUTE

« Chaque univers personnel a ses richesses,  
qui ont immensément à nous apprendre. »

Jean-Claude Kaufman  
*L'entretien compréhensif*, p. 52

## **2.1. Œuvres précédentes**

Mes projets, mes intérêts et mes préoccupations ont évolué tout au long de mon cheminement artistique. J'ai également appris à dissocier « l'art que j'aime consommer » de « l'art que je souhaite faire », ce qui ne fut pas chose facile puisque les deux me semblaient au départ être des éléments indissociables. C'est en discutant avec mes professeurs et mes collègues de mes projets antérieurs que j'en ai pris conscience. Ces nombreuses discussions m'ont permis de tisser des liens étroits entre certaines créations et ainsi découvrir que mes choix de formes et de thèmes étaient récurrents. Certains thèmes comme l'identité, la famille et le souvenir ressortaient plus fortement de mes projets réalisés au cours de mon baccalauréat. Pour ce qui est de la forme, c'est le médium photographique, l'interactivité et la projection vidéo qui semblaient être les éléments importants de mon processus créatif. À partir de ces constatations, j'ai pu me concentrer sur ces pistes et développer une démarche de création plus réfléchie et soutenue. Cette présente maîtrise m'a permis de la mettre en image.

### **2.1.1. Génération**

Certains de mes anciens projets m'apparaissent aujourd'hui comme les déclencheurs de plusieurs idées qui ont ensuite été amenées à un autre niveau. C'est le cas par exemple de la série de portraits *Génération* (2013). Ce projet est d'abord né parce que je souhaitais créer de nouveaux visages à partir de portraits photographiques existants. En plus de mon propre portrait, j'ai sélectionné autour de moi ceux des personnes qui m'étaient chères : ma mère, ma grand-mère et mon arrière-grand-mère. Les photos que j'ai recueillies de nous ont été assemblées à l'aide d'un logiciel de retouche photo. Il en résulte de nouveaux visages,

des personnes uniques aux traits particuliers. Cette série de dix portraits était présentée avec un dispositif vidéo qui permettait de voir la transformation d'une femme à l'autre par la transparence et l'effet de fusion : de mon portrait à celui de ma mère, de ma mère à ma grand-mère et de ma grand-mère à mon arrière-grand-mère. Le processus se répétait en sens inverse et continuait en boucle. L'attachement affectif que j'accorde à ces personnes m'a amenée à faire découvrir au spectateur leur *vraie* identité via leur portrait réel, non modifié. Cette deuxième dimension était présente afin qu'il puisse constater qu'il s'agissait d'une famille. Le regardeur était ainsi amené à s'interroger sur les nouvelles identités créées. Il faut ici souligner que les photomontages ont été réalisés à partir de photos d'archives, une ressource très importante dans ma recherche-crédation. Je trouve en effet que la photo d'archive amène une esthétique vraie à mes œuvres. Elle détient également une profondeur relationnelle puisque c'est mon rapport avec le détenteur de l'image qui va permettre d'amener une autre dimension à mon travail.



Figure 3. Justine Bourdages, *Génération*, 2013. Photos et écran.

### 2.1.1.1. L'utilisation de ma culture matérielle

Ce fut ma première expérimentation avec des photos d'archive. C'est en demandant à ma mère de m'envoyer par courriel des photos de ma famille que j'ai réalisé tout le potentiel de cette approche. Il s'agissait premièrement d'une manière de se remémorer de bons souvenirs ensemble en choisissant parmi les nombreuses images celles que je souhaitais utiliser lors de l'expérimentation. De plus, les photos choisies avaient une grande valeur sentimentale pour moi, car je connaissais la personne qui avait pris chacune des photos. Je pouvais même me remémorer le contexte de ces captations, puisque je me rappelais du moment où elles avaient été photographiées :

Néanmoins, toute personne ayant jeté un coup d'œil à un album de famille ou ayant observé un photographe amateur comprend que la majorité de ces images sont le fruit d'une « réflexion » considérable. Pour une photo de famille comme pour une photo touristique, le photographe met en scène son sujet ou fait en sorte d'inclure dans sa composition un élément important du contexte.<sup>12</sup>

Richard Chalfen définit dans son article intitulé *La photo de famille et ses usages communicationnels* (2015) l'ensemble des « photographies, films et vidéos de famille » comme faisant partie de la culture matérielle d'un individu. Il mentionne également que l'art populaire prend racine dans cette culture matérielle qui « possède une intégrité et une vie propre<sup>13</sup> ». J'utilise la photo d'archive en ce sens, elle donne au propriétaire de la photo une sensibilité très personnelle face aux œuvres que je crée. Ce type de photographie amène une dimension personnalisée, surtout lorsque les photos présentent un moment de rencontre intergénérationnel. Parfois, la descendance n'a pas connu longtemps les aînés et ces images démontrent qu'une « rencontre a bien eu lieu, et que la proximité physique entre ces

---

<sup>12</sup> Chalfen, Richard, « La photo de famille et ses usages communicationnels », *Études photographiques*, 2015 [En ligne] <http://etudesphotographiques.revues.org/3502> (Page consultée le 19 juin 2015).

<sup>13</sup> Graves, Ken cité par Chalfen, Richard, *ibidem*.

personnes a bien existé<sup>14</sup>». La valeur de ces photographies devient non négligeable pour certains et c'est ce genre de photos que je recherche dans mon travail. Je souhaitais que les sujets des portraits de cette série se sentent entourés d'images qui ont une grande valeur à leurs yeux.

### **2.1.2. *Le cadre multiculturel***

Dans le cadre du cours « Atelier : production et démarche critique » offert à la maîtrise en art de l'UQAC à la session d'automne 2012, j'ai créé le projet *Le cadre multiculturel*, une installation-projection vidéo de type participative. Cette œuvre fut présentée au centre social de l'UQAC, son but étant de faire prendre conscience aux spectateurs qu'ils font partie d'une communauté très diversifiée au niveau culturel et ethnique. Je souhaitais, entre autres, faire participer les visiteurs, en les incluant dans le processus où l'accent était mis sur la « dimension collective de l'expérience sociale<sup>15</sup> ». Afin d'y parvenir, j'ai créé un espace de visionnement en temps réel : sur un grand écran était diffusée l'image en temps réel des gens qui se trouvaient devant l'œuvre. Une caméra cachée permettait de capter leurs visages. Ils étaient détectés à l'aide d'un code de programmation informatique<sup>16</sup>. Cette directive dans la programmation me permettait de remplacer les visages des visiteurs par une image du visage de la personne qui se trouvait devant l'installation auparavant.

---

<sup>14</sup> Chalfen, Richard, op cit.

<sup>15</sup> Bishop, Claire, *Participation*, Cambridge, MA : Whitechapel (1<sup>ère</sup> édition, C. Bishop), 2008, p. 10 (traduction libre).

<sup>16</sup> C'est le logiciel *Processing* qui a ici été utilisé afin d'écrire un code de programmation qui pouvait gérer l'interaction avec le dispositif *in situ*.



Une partie de l'écran était réservée à une mosaïque de portraits captés antérieurement. À la manière d'un photobooth, le visiteur pouvait choisir lui-même d'enregistrer son portrait dans la banque d'images par un dispositif situé face à l'écran. L'installation permettait à l'utilisateur de visualiser une certaine temporalité, puisqu'il pouvait être en face de la photo d'une personne qui était venue plus tôt dans la journée. Il était aussi confronté à une multitude de visages différents et d'origines diverses, sans égard pour leurs genres, qui venaient prendre place sur leurs propres traits, ce qui rendait l'expérience singulière par moment et amenait le regardeur à vivre plusieurs émotions. Pour ma part, j'ai ressenti de l'impuissance face à l'œuvre. En effet, elle m'imposait totalement son choix de visage, qu'elle apposait ensuite sur mes propres traits. Mon sentiment d'impuissance, causé par la perte des repères visuels de mon identité physique, rendait l'expérience absurde et amusante par moments. En perdant ses repères singuliers, le visiteur ressentait un certain inconfort, puisque le visage est un aspect important de l'unicité d'une personne. Être confronté constamment au visage d'un étranger était d'autant plus déstabilisant pour lui. Cependant, en expérimentant l'installation, on pouvait réaliser que malgré cette imposition de visages, l'identité intérieure ne changeait pas. Cette œuvre m'a permis de réellement faire l'expérience de l'apparence physique, si connotée dans notre société, mais qui n'est que la pointe de l'iceberg de notre identité.



Figure 4. Justine Bourdages, *Le cadre multiculturel*, 2012.

### 2.1.2.1. Le visage en dessous : John Stezaker

L'artiste britannique John Stezaker utilise également le collage pour masquer ses sujets. Selon le site internet de la Whitechapel Gallery, où l'artiste y a exposé ses oeuvres, Stezaker utilise le collage afin d'insuffler un nouveau sens aux images qu'il trouve. Ses sujets de prédilection sont les photos anciennes de vedettes hollywoodiennes et les cartes postales représentant des paysages. Ces images qu'il déniche, il se les approprie, les détourne et nous offre une nouvelle lecture une fois le collage élaboré. L'utilisation du visage est un élément important pour Stezaker qui vient le masquer, soit par des cartes postales de paysages, soit par la photo d'un autre individu. On peut remarquer dans son travail la minutie avec laquelle il travaille la composition de ses images : un profil devient parfois une montagne (cf. figure 6), tandis qu'un visage féminin se transforme pour devenir un paysage où coule une cascade (cf. figure 5).

L'image composite est aussi un moyen pour moi de « construire de nouveaux sujets qui proviennent de nouvelles relations d'images à images<sup>17</sup> ». Tout comme Stezaker, je masque mes sujets afin de donner un nouveau sens à l'ensemble de l'image. En utilisant le montage composite dans mon installation *Le cadre multiculturel* (2012), le visiteur perdait ses repères visuels et ces derniers étaient remplacés par une nouvelle réalité. Le montage composite est défini par James Corner comme une « technique essentiellement affiliative et productive qui ne vise pas le contrôle de l'imitation, mais vers l'émancipation, l'hétérogénéité, et les relations ouvertes entre les parties<sup>18</sup> ».

---

<sup>17</sup> Allen, Stan cité par M' Closkey, Karen, « Structuring Relations: From Montage to Model » in Waldheim, Charles et Andrea Hansen, *Composite Landscapes : Photomontage and Landscape Architecture*, Allemagne : Hatje Cantz Verlag, 2014, p. 117 (traduction libre).

<sup>18</sup> Corner, James cité par M' Closkey, Karen, ibidem.



Figure 5. John Stezaker, *Mask XLVIII*, 2007, collage, 25x20 cm.



Figure 6. John Stezaker, *Pair IV*, 2007, collage, 19.5x25.2 cm.



### 2.1.2.2. Participation : une œuvre interactive dans la ville

Je me demande souvent si les œuvres utilisant les technologies numériques ne sont pas de simples curiosités pour les spectateurs, où l'interaction ne deviendrait finalement qu'un jeu. L'installation *Le cadre multiculturel* (2012) a été présentée dans un contexte précis, soit un lieu d'étude. En la présentant, je me suis particulièrement intéressée aux interactions des individus et je me suis plus spécialement penchée sur leurs comportements en dehors d'un milieu uniquement dédié à l'art, comme un musée ou une galerie. L'œuvre étant déplacée dans le quotidien de la communauté universitaire, les barrières ressenties habituellement dans des lieux plus formels, tels que la gêne et la retenue, tombent.

L'œuvre événementielle *RE/F/r.ACE* (2012) (cf. figure 7) des artistes Andy Best, Merja Puustinen et Victor X est présentée dans un contexte similaire à celui de mon installation. Cette projection vidéo participative se dévoile dans des lieux publics urbains et les passants peuvent interagir directement avec l'œuvre en lui envoyant un portrait via leur téléphone intelligent. Dans l'article « RE/F/r.ACE: a participatory media artwork » publié en 2012 dans le *Digital creativity*, on peut lire que cette performance de longue durée est constituée de photos envoyées par les citoyens, photos qui sont ensuite projetées sur des bâtiments de la ville où le happening est présenté. Ces projections géantes de leurs portraits amènent chez les participants l'impression « de sentir qu'ils ont leur place dans cette société <sup>19</sup> » parmi tous les autres citoyens. Ces images sont aussi accompagnées d'une ambiance sonore immersive :

---

<sup>19</sup> Best-Dunkley, Andy et Merja Puustinen, « RE/F/r.ACE: a participatory media artwork », *Digital Creativity*, vol. 23, 2012, p. 142 (traduction libre).

[...] la conception visuelle et sonore globale reflète les variantes rythmiques de la vie urbaine et ses différences culturelles et individuelles. Les visages appartiennent aux citoyens représentants des différentes identités ethniques, hiérarchies et classes sociales de la ville.<sup>20</sup>

*RE/F/r.ACE* ouvre à interagir non seulement avec l'œuvre, mais également avec les autres participants, ce qui était aussi mon souhait dans ma propre installation.

---

<sup>20</sup> Best-Dunkley, Andy et Merja Puustinen, op. cit., p. 136 (traduction libre).

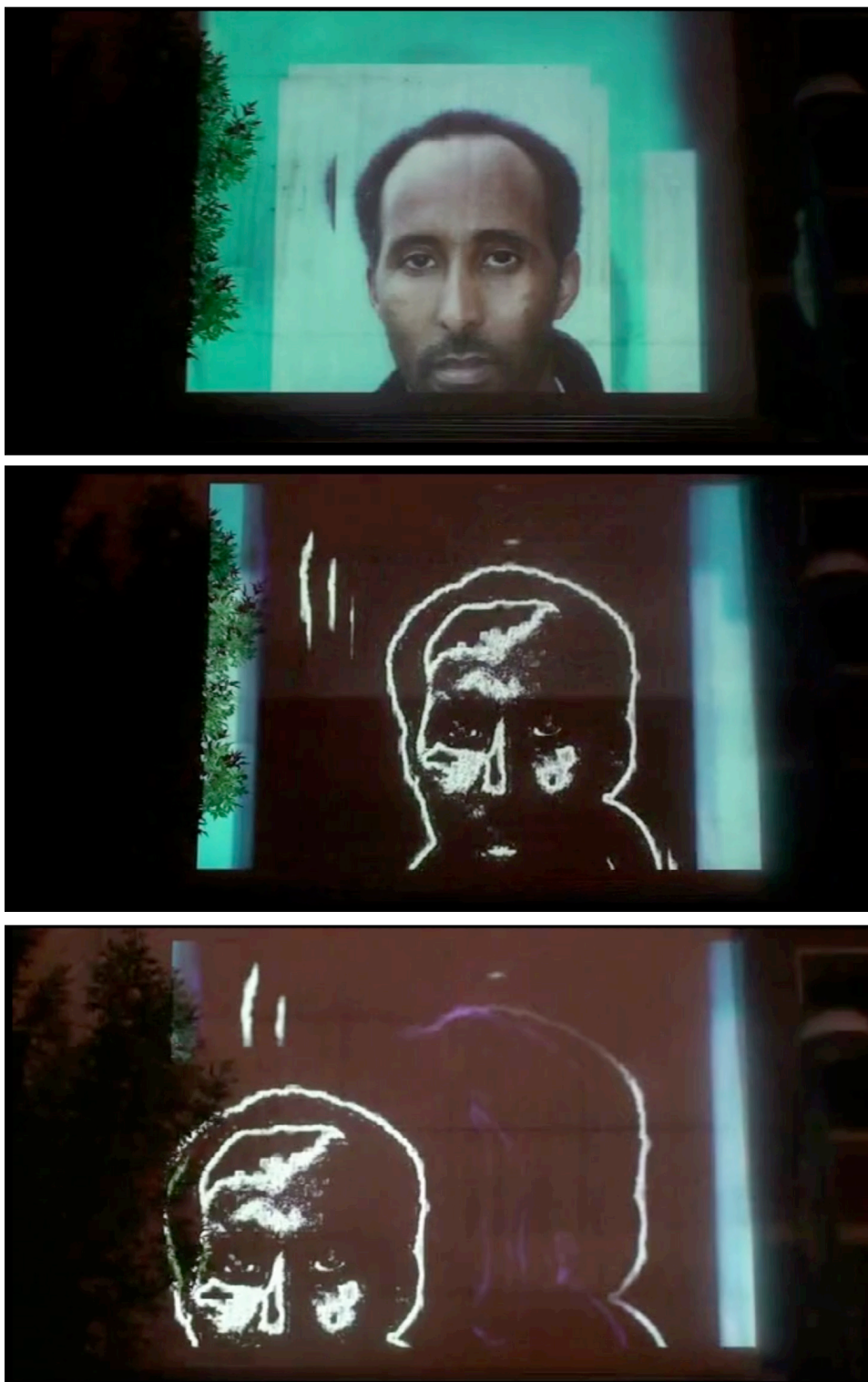


Figure 7. Andy Best, Merja Puustinen et Victor X, Performance *RE/F/r.ACE* (documentation) réalisée à Albuquerque au Nouveau-Mexique, É.-U, le 24 septembre 2012.



### **2.1.3. Environnement**

L'œuvre *Environnement* (2013), réalisée à la suite du projet *Génération*, a grandement enrichi ma pratique. Il s'agit d'une série de cinq portraits élaborés de manière hybride avec des images de lieux auxquels s'identifie chaque sujet. Le résultat entre la fusion des portraits et des photographies de leur environnement présente une sorte de compte rendu poussé sur l'individu photographié. Nous en savons plus sur sa personne, son identité, puisque nous la mettons en relation avec le lieu représenté. Je voulais modeler les portraits que je crée et associer ces images afin de permettre au regardeur de comprendre les liens entre les différentes photos qui composent l'image finale. Afin d'y arriver, il m'a fallu rencontrer chaque personne afin d'en apprendre plus sur leur intimité. C'est lors de la réalisation de ce projet que j'ai compris l'importance de la rencontre avec mes sujets : c'est un moment privilégié où ils me laissent accéder à leur intériorité.

Pour cette série, je souhaitais présenter l'Autre dans son environnement en hybridant le portrait et le paysage, à l'instar de mon œuvre *Génération*. Aussi, durant la rencontre avec le sujet, je le questionnais sur son environnement, sur le lieu auquel il s'identifiait le plus. J'allais par la suite photographier cet endroit. La photographie était validée par le participant afin de s'assurer que le cliché que j'avais pris lui convenait. Ensuite, il s'agissait de capturer le portrait de cette personne, puis de fusionner les deux images obtenues pour créer un portrait hybride. Il s'agit alors d'un portrait augmenté (cf. figure 8 et figure 9).



Figure 8. Justine Bourdages, Portrait tiré de la série *Environnement*, 2013.



Figure 9. Justine Bourdages, Portrait tiré de la série *Environnement*, 2013.

L'artiste Ed Fairburn, use d'une technique hybride semblable à la mienne. Il utilise des cartes géographiques comme support à ses portraits d'hommes et de femmes dessinés au crayon (cf. figure 10). Les portraits qu'il dessine à même les cartes s'intègrent parfaitement à leurs caractéristiques, que ce soit une carte topographique ou une carte routière. Il arrive ainsi à nous faire comprendre que la personne représentée est façonnée par son environnement social et physique :

Les visages qu'Ed Fairburn intègre dans ses cartes sont si authentiques et réalistes qu'ils semblent avoir été là depuis toujours, attendant que l'artiste les révèle à l'aide d'un bon œil et d'astucieux ombrages. Les visages rappellent la connexion entre nous-mêmes et l'endroit d'où nous venons tandis qu'ils se dissolvent sur la page, et les routes obsédantes, les rivières et les frontières serpentant à travers les portraits nous rappellent que nous sommes le produit de notre environnement et de nos expériences.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Thomson, Jimmy, « Creative Cartography: Ed Fairburn's map portraits », *Canadian Geographic*, 2013 [En ligne] <http://www.canadiangeographic.ca/blog/posting.asp?ID=834> (Page consultée le 20 novembre 2013) (traduction libre).





Figure 10. Ed Fairburn, *Western Front Cutout (Part I)*, 2012. 25cm x 30cm

### 2.1.3.1. Photographier l'inphotographiable

Comme je l'ai mentionné précédemment, l'utilisation des technologies numériques a toujours fait partie de mon processus créatif. C'est mon intérêt pour le graphisme qui m'a amenée à découvrir certains logiciels de traitement de l'image comme Adobe Photoshop ou Adobe Illustrator et à prendre conscience du grand potentiel que pouvait receler le photomontage<sup>22</sup> dans mes réalisations graphiques. Au fil du temps, j'ai intégré ce procédé à ma démarche de création et j'ai constaté qu'il était aussi présent dans mes œuvres antérieures.

L'historien de la photographie Michel Frizot spécifie que ce sont les dadaïstes qui furent les premiers à utiliser la technique du photomontage succédant ainsi aux collages en trompe-l'œil utilisés par Braque vers 1910, aux « papiers collés et de l'usage de fragments typographiques par Picasso (1911-1912)<sup>23</sup> ». À cette époque, les techniques utilisées pour la réalisation d'un photomontage allaient des découpes de journaux à la superposition de négatifs en passant par l'utilisation de slogans afin d'assembler « des pièces détachées pour produire un message, une œuvre directement divulgable<sup>24</sup> ». Mes assemblages d'images se veulent être le vecteur d'un propos visuel : certaines images sont fortes symboliquement, et facilement interprétables par le regardeur, tandis que d'autres se fondent entre elles et deviennent totalement abstraites. Lorsque cela se produit, seul le sujet photographié est en mesure de connaître le sens réel de l'image créée. Le fait de partager avec lui cette intimité

---

<sup>22</sup> « Issu de dada et coopté par le constructivisme, le photomontage, qui ne prône aucune esthétique, sinon celle de la libre association, a essaimé auprès de divers mouvements ou groupes artistiques européens. » dans Frizot, Michel, « Les vérités du photomonteur. » in Delpire, Robert (dir.), *Photomontages : photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, France : Centre Nationale de la Photographie, 1987, p. 3.

<sup>23</sup> Ibid, p. 2.

<sup>24</sup> Ibid, p. 2.

inaccessible au regardeur est un aspect de la création que j'affectionne particulièrement. J'ai l'impression de me rapprocher de mon sujet et de partager une part de son existence.

#### **2.1.4. *Stratification***

La série de photographies *Environnement* s'est finalement muée en point de départ d'une nouvelle œuvre. La série *Stratification*, s'est quant à elle constituée comme étant le point culminant de mes nombreuses expérimentations. C'est lors de tests, en utilisant le *mapping* corporel<sup>25</sup> sur mes sujets, que j'ai réalisé le potentiel immense que ce procédé pouvait apporter à l'esthétique de mes photos. L'essence de la méthode reste la même : l'utilisation d'une image personnelle du participant est intégrée à sa physionomie, le procédé change cependant puisque le travail d'hybridation se fait en direct au lieu d'un travail de photomontage après la séance. Il en résulte alors un portrait augmenté.

Une fois les photographies terminées, j'ai tout de suite compris que c'était dans cette voie que je désirais poursuivre. La figure 11 montre l'un des premiers résultats de cette série de portraits. À ce stade, je trouvais déjà l'esthétique générale du résultat convaincante, il ne me restait qu'à peaufiner le processus collaboratif.

La première longue rencontre que j'ai eue avec un de mes sujets fut très touchante. Cette personne a regardé et commenté avec moi les photos de ses albums de famille. En lui posant des questions sur certains thèmes je l'amenais à cibler des éléments importants de

---

<sup>25</sup> Le *mapping* vidéo consiste à projeter une image sur la surface d'un objet afin de l'habiller de cette image sans laisser de trace de celle-ci sur l'espace entourant l'objet. Le *mapping* corporel est une projection ciblée sur le corps d'une personne.

son identité, et les photos anciennes les plus évocatrices. Grâce à cette rencontre, je pouvais comprendre la sélection faite par mon sujet. J'entrais dans son univers et j'assistais à son processus de questionnement. Le cheminement vers le dévoilement de son territoire intérieur était sensible et empreint d'émotions. Dans *Le petit guide de la grande concertation : création et transmission culturelle par et pour les communautés*, les auteurs expliquent « [qu']un projet, ce n'est pas uniquement le résultat, la destination; c'est aussi le voyage, le déplacement, le processus. Parfois même, le cheminement est plus important que le résultat, surtout dans les projets de développement culturel et social, puisqu'il contribue à l'épanouissement des individus et des communautés mobilisés. <sup>26</sup>»

---

<sup>26</sup> KAINE, Élisabeth, BELLEMARE, Denis, BERGERON-MARTEL, Olivier, DeCONINCK, Pierre. 2016. *Le petit guide de la grande concertation: création et transmission culturelle par et pour les communautés*. Presses de l'Université Laval, (à paraître en 2016), p.10.





Figure 11. Justine Bourdages, Portrait tiré de la série *Stratification*, 2014.

#### 2.1.4.1. Intersubjectivité et sensibilité

L'échange est le point central de mon travail. Ces rencontres avec les sujets doivent être intéressantes pour eux aussi, et pas seulement bénéfiques pour moi. Dans son livre *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paul Ardenne cite l'artiste polonais Jan Swidzinski, initiateur de la formulation de l'art contextuel :

À travers le contact avec l'Autre, il nous informe sur la nécessité de développer nos propres modèles. Être artiste aujourd'hui, c'est parler aux autres et les écouter en même temps. Ne pas créer seul mais collectivement<sup>27</sup>.

Dans le chapitre « L'art comme participation », Ardenne stipule également que la réalisation émanant de cette collaboration entre créateur et participant en est une « ouverte, à l'état de passage, et soumise à négociation ; une réalisation où l'intersubjectivité se révèle mécanisme de création.<sup>28</sup> »

Je cherche à faire vivre à l'Autre une expérience positive lors de ces rencontres préliminaires, l'impliquer dans l'élaboration de l'œuvre qui sera à son image. Il s'agit du « partage du sensible » tel qu'amené par le philosophe français Jacques Rancière<sup>29</sup>. Un type de relation nettement moins répandu depuis l'avènement de l'ère des médias sociaux, où les gens ont des discussions virtuelles à longueur de journée. Comme le rapporte Claire Bishop dans l'article « Antagonism and Relational Aesthetics », le mouvement de l'esthétique relationnelle (Bourriaud) ou de l'art relationnel, est sans doute une réponse à ces relations

---

<sup>27</sup> Swidzinski, Jan cité par Ardenne, Paul in *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion, 2002, p.180.

<sup>28</sup> Ardenne, Paul, *ibid*, p.181.

<sup>29</sup> Rancière, Jacques cité par Ardenne, Paul, *op. cit.*, p.184.

virtuelles et à la globalisation de l'internet<sup>30</sup>. Certains artistes ont ainsi cherché à renouer avec les échanges et le contact humain, occasionnant des relations de face à face : un élément que je prône également dans ma démarche artistique.

#### **2.1.4.2. L'entretien compréhensif**

C'est à la suite de cette rencontre avec « le participant à l'album photo » que j'ai pris la décision de baliser les entrevues : c'est l'utilisation de la méthode de l'entretien compréhensif qui me permet de resserrer la relation qui s'installe entre moi et l'autre. Cette méthode me demande « de tout mettre en œuvre afin d'établir un niveau de confiance et d'écoute<sup>31</sup> » de manière à ce que le participant se sente à l'aise de divulguer certaines informations sur lui-même. Cette façon de procéder permet de se pencher sur l'expérience d'une personne « par le biais de la parole<sup>32</sup> ». Blanchet et Gotman (2005) précisent de leur côté que l'entretien compréhensif ne sert pas à « faire décrire, mais de parler sur<sup>33</sup> ». Le contexte propice à « l'écoute et à l'expression<sup>34</sup> » permet à l'Autre de s'ouvrir plus facilement à moi :

Paul Rabinow (1988) montre que c'est en faisant sortir l'informateur de son cadre habituel, en l'engageant dans une démarche réflexive par rapport à lui-même et à l'objet, que l'enquêteur obtient les données les plus riches. De même dans l'entretien compréhensif : c'est en approfondissant le caractère expérimental de la situation que les couches les plus profondes de la vérité peuvent être atteintes. Il ne faut donc pas construire l'entretien comme une situation banale, mais au contraire accentuer son aspect exceptionnel.<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Bishop, Claire, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, n°110, 2004, p. 50 (traduction libre).

<sup>31</sup> Kaine, Élisabeth, *Notes de cours*, Enseignement et transmission : lieux et mécanismes, UQAC, 2008.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Blanchet, Alain et Anne Gotman (dir.), *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 27.

<sup>34</sup> Kaine, Élisabeth, op. cit.

<sup>35</sup> Kaufmann, Jean-Claude et François De Singly, *L'entretien compréhensif*, Paris : Armand Colin (2<sup>ème</sup> édition), 2007, p. 61-62.

Les informations divulguées par le participant lors de l'entretien lui permettront de sélectionner un ou plusieurs aspects définissant son identité. C'est lorsque ce choix est fait qu'il pourra réfléchir à la représentation physique de cet aspect de son identité : la sélection d'une photographie appartenant à sa culture matérielle. On peut alors parler d'un processus de co-construction de l'image finale entre moi, la photographe, et le photographié. Et nous sommes les seuls à connaître l'étendue du sens de celle-ci.

#### **2.1.4.3. L'écoute, une notion déjà présente dans ma pratique**

Les notions d'écoute et de conversation étaient déjà présentes dans mes préoccupations artistiques. C'est cependant en ressortant un exercice réalisé lors d'un cours à la maîtrise en art de l'UQAC que j'ai pu constater la présence de ces éléments. L'exercice de la cartographie sonore m'a permis de me plonger dans une réelle écoute, état qui deviendra le principal élément du rendu final de l'oeuvre. J'ai donné à cet exercice la forme de portraits d'écoutes. J'ai choisi d'écouter les conversations qui m'entouraient, et ces sons se sont matérialisés sous une forme abstraite dans mon oeuvre. À chaque phrase que j'entendais venant d'une personne, je dessinais un point sur un papier. Si son répondant continuait la conversation, je reliais les points. Une feuille pouvait donc être remplie de points interreliés. De plus, je m'assurais de donner une autre dimension à cette écoute : celle de l'espace. Je plaçais alors les points de manière à respecter la spatialité réelle des sons émanant des conversations. J'attribuais ensuite un titre à chaque portrait d'écoute, ce dernier pouvant influencer le regardeur dans sa compréhension de la spatialité des échanges démontrés.

Cette écoute active a fait écho en moi à l'écoute compréhensive mise en place lors de mes

entretiens. Je dois en effet pleinement garder l'attention sur les informations que l'autre me divulgue afin d'être en mesure de créer des liens entre celles-ci, de le diriger vers certaines idées qui peuvent s'avérer intéressantes à approfondir pour lui et qui seront dévoilées lors du portrait que je réaliserai de lui.



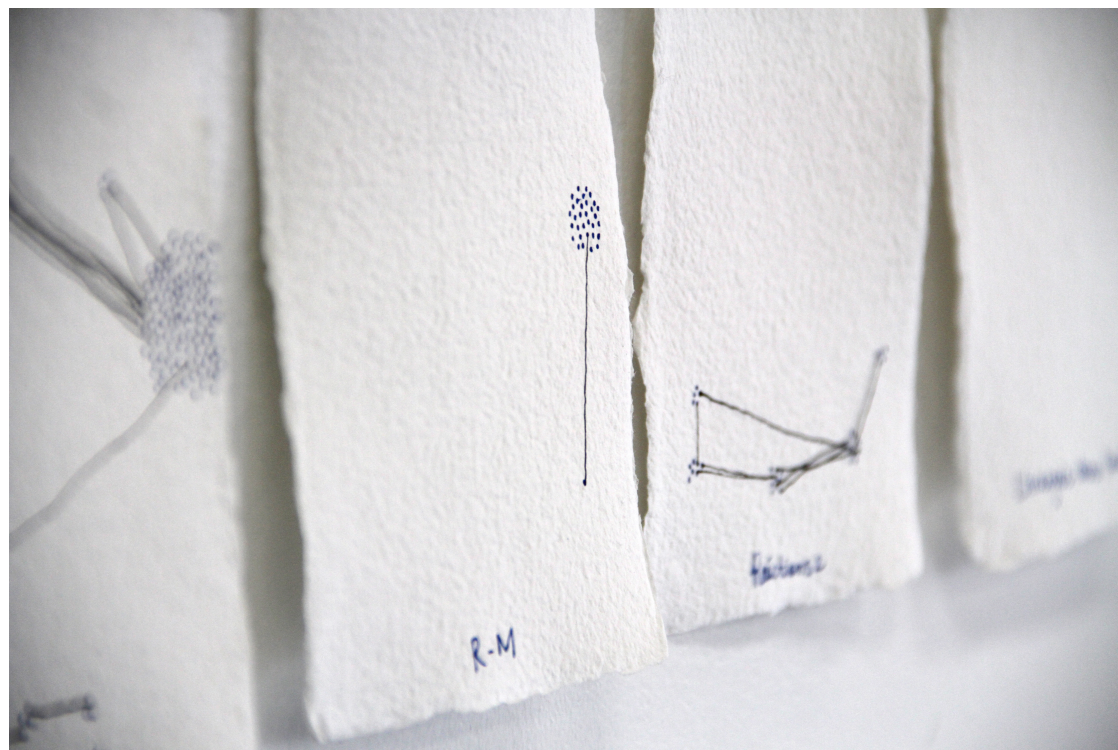
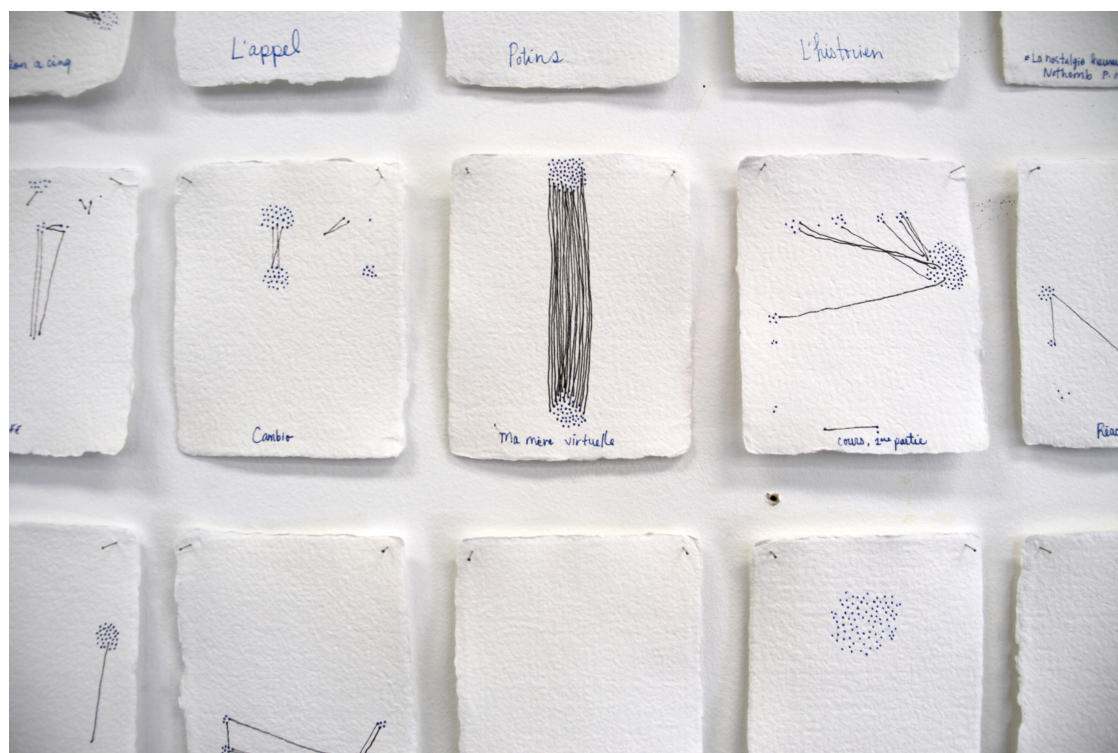


Figure 12. Justine Bourdages, *Cartographie sonore*, 2013.  
18 portraits d'écoute sur papier arche.

## CHAPITRE III

### LES ÉTAPES ESSENTIELLES À LA CO-CRÉATION DE L'ŒUVRE FINALE

### **3.1. L'amorce du projet**

Les photographies réalisées pour la série *Stratification* m'ont permis de penser à un processus plus réfléchi en ce qui touche à l'élaboration d'une série photographique. Je savais que c'était le bon chemin à prendre, j'ai donc décidé d'élaborer un processus de création similaire pour chacun des portraits de ma production finale. Ces derniers sont toujours abordés avec la même approche, et débutent au moment où je rencontre les personnes que j'ai sollicitées pour participer à ma production finale de recherche. Différents critères me permettaient de définir les personnes que je désirais voir participer à mon projet. Je souhaitais en effet présenter des personnes ayant des physiques différents, ce qui me permettrait une variété de formes, de textures et de couleurs. De plus, les individus que j'ai choisis font tous partie de mon entourage, de près ou de loin. Il était donc facile pour moi d'entrer en contact avec eux et de faire une sélection de différents sujets à photographier, tant au niveau physique (genre, âge, apparence, etc.) qu'au niveau des personnalités (intérêts, expériences, etc.).

Lorsque je prends contact avec les personnes ciblées, je commence par leur parler de ma démarche artistique et du déroulement d'une session photo. Je leur dis que je souhaite faire leur portrait, mais qu'il sera réalisé en co-création avec eux. Je leur explique alors plus en détail les étapes du processus qui mèneront à l'oeuvre, photographique qui sera présentée dans mon exposition finale.

#### **3.1.1. La planification**

Je souhaitais présenter pour cette exposition finale une grande série de portraits. J'ai finalement arrêté mon choix sur douze. Ce choix d'utiliser un grand nombre de photos a



pour objectif de diriger l'attention du regardeur sur la singularité de chaque portrait. Chaque personne est unique. La série permet, même en conservant l'esthétique, le cadrage et l'arrière-plan, de différencier chaque individu avec ses propres caractéristiques.

Ayant reçu des réponses affirmatives de chacune des personnes contactées, j'ai amorcé la première étape de ma démarche : celle des rencontres avec l'Autre. Il s'agit de rencontres planifiées en tête-à-tête où nous discutons de leur identité. Pour m'assurer du bon déroulement de celles-ci, j'ai proposé des semaines où je n'avais aucun engagement, afin d'être en mesure de m'ajuster à l'horaire des participants. Ce calendrier était consigné dans un tableau permettant un meilleur suivi de cet horaire chargé.

La seconde étape de la planification consistait à réserver la salle et le matériel nécessaire à la photographie finale. Tâche complexe, car tous avaient des horaires atypiques et donc des disponibilités limitées. Il a fallu plusieurs journées de réservations pour parvenir à tous les photographier. J'ai également reçu l'aide de ma collègue Sirikanlaya Chotmanee, qui m'a assistée lors des séances photo et qui a pu prendre des photos du processus lors des séances photo.

### **3.2. La rencontre**

Pour chaque rencontre avec les participants, je choisissais un endroit tranquille et confortable afin de leur permettre de se confier librement et sans restrictions. J'apportais avec moi un simple cahier afin d'y consigner des notes et des éléments clés. Avant de commencer l'entretien, j'expliquais de nouveau le projet à la personne. Le fait de

réexpliquer me permettait de m'assurer que le participant comprenait bien l'essence du projet. Je pouvais ensuite amorcer la discussion en douceur. Il peut parfois être difficile de se confier à quelqu'un, mais en prenant en premier la parole, j'établissais un lien favorisant la confiance.

Assis face à face, nous commençons ainsi la discussion qui avait pour objectif de parcourir les expériences et le vécu du participant afin qu'il puisse définir un élément important de son identité, de son territoire intérieur. C'est ici qu'entrait en jeu l'entretien compréhensif. Je me devais en effet de poser des questions qui me donneraient accès à l'intériorité de l'Autre. Cette étape, une fois réussie, m'amènerait « à trouver certaines des catégories centrales de ses mécanismes identitaires <sup>36</sup> » et permettrait à mon interlocuteur, selon Kaufmann et De Singly, de s'engager « dans un travail sur lui-même, pour construire son unité identitaire, en direct, face à l'enquêteur, à un niveau de difficulté et de précision qui dépasse de loin ce qu'il fait ordinairement. <sup>37</sup> »

### **3.2.1. Diriger et écouter**

En ne donnant que très peu d'exemples sur certains aspects qui me définissent moi-même, je laissais l'Autre évoluer lors de son introspection. Je ne voulais pas l'influencer dans ses réponses. Par contre, selon son niveau d'aisance à parler de lui-même, je devais plus ou moins diriger la conversation. Certaines personnes avaient déjà réfléchi avant la rencontre aux aspects prédominants de leur identité et en parlaient aisément. Dans ces moments-là, l'entretien était plus aisé à diriger et ne requérait que quelques interventions ponctuelles de ma part afin d'obtenir plus de détails de la part du participant. En effet,

---

<sup>36</sup> Kaufmann, Jean-Claude et François De Singly, op. cit., p. 60.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 60-61.

lorsque la personne se sentait à l'aise pour s'exprimer, il n'était pas nécessaire d'intervenir, du moins pas autant qu'avec une personne plus réservée.

Lors des premières rencontres, j'ai ressenti de l'insécurité face au processus d'entrevue. Je ne me sentais pas confiante à l'idée de diriger les rencontres. J'éprouvais même à l'occasion de la difficulté à conserver une concentration élevée. Cet inconfort m'a amenée à devoir fournir un effort supplémentaire afin d'être en mesure de bien diriger les rencontres individuelles et de recueillir les confidences transmises par le participant. Pour pallier cette difficulté, j'ai utilisé un cahier de notes. Il me permettait de conserver l'ensemble des informations recueillies. Cependant, et malgré toutes les précautions prises, je suis consciente que ma concentration m'a tout de même fait défaut et que certaines explications m'ont échappé. Relativement à cette situation sur laquelle je n'avais aucun contrôle, j'ai ressenti une grande insatisfaction. J'entretenais la crainte que les participants aient perçu ce manque d'attention de ma part et puissent l'interpréter comme un manque d'intérêt envers eux, ce qui n'était pas le cas.

### **3.2.2. Ouverture / fermeture**

J'ai rapidement remarqué que cette situation était aussi appréhendée comme un défi par les participants, et pas seulement par moi. Certains ont par exemple eu un blocage lors de la discussion. Il leur était effectivement plus difficile de parler de leur identité. Ce blocage s'exprimait tant en ce qui concernait les mots et les idées. Malgré leur volonté de participer à cette rencontre et malgré le fait qu'ils étaient au courant qu'ils allaient me confier des parcelles de leur intimité, ils étaient renfermés sur eux-mêmes et ne parlaient que si je leur posais une question. Dans ces moments-là, il m'arrivait de sentir que je devais contrôler l'entrevue. Je voulais les rendre le plus à l'aise en leur donnant des pistes de

discussion. Quelques fois, ces pistes avaient du succès, et permettaient aux participants de continuer sur ce sujet. À certains moments, j'ai aussi constaté que des participants essayaient de changer de sujet en parlant totalement d'autre chose, en oubliant la recherche d'une de leurs couches identitaires. Il était alors plus difficile pour moi de les ramener au sujet principal de la rencontre, puisque je ne voulais pas les brusquer. Cette façon d'éviter ou de contourner certains sujets m'a questionné sur leur désir réel de participer au projet. Cela pouvait être dû à une volonté (inconsciente) d'éviter l'aspect introspectif du sujet abordé.

Lorsque je sentais qu'un participant semblait avoir abordé le dernier élément de ses confidences, je lui remémorais ce qu'il venait de me dire à l'aide de mes notes. Par exemple : « Tu viens de me parler de plusieurs thèmes importants pour toi, (ex. : de ta famille, ton travail, tes valeurs)... Est-ce que tu vois quelque chose qui pourrait réunir ces éléments et qui pourrait représenter une de tes couches identitaires ? ». Ces énumérations permettaient à mon interlocuteur de créer des liens entre les différents sujets dont il venait de me parler. Il découvrait alors cette couche que l'on essayait de trouver. Ceci étant établi, nous pouvions alors discuter d'une photo qui pourrait la représenter. Je mentionnais au participant que cette photographie pouvait être ancienne ou récente. Qu'elle n'avait pas besoin d'avoir été prise par le participant lui-même et qu'il serait préférable que ce soit une image qui lui appartienne ou que ses proches possèdent déjà. Ces précisions avaient pour but de le faire choisir des images personnelles, et non des images impersonnelles sans aucune valeur affective.

### **3.2.3. Suite à la rencontre : la recherche dans la culture matérielle**

À la fin des rencontres, chaque participant a su identifier un thème important de son identité. Les rencontres s'étant soldées par un dénouement favorable, tous devaient maintenant commencer leur travail de recherche pour choisir leur photo représentative et évocatrice de leur intériorité. Ils devaient fouiller dans leurs archives personnelles ou familiales afin de trouver cette image qui les replongerait dans certains souvenirs. Cette réminiscence amène l'Autre à donner une valeur sentimentale à l'élaboration de l'œuvre à venir. Le participant s'engage émotionnellement dans le processus. De plus, comme chacun d'entre eux a partagé avec moi ses idées et sa sélection, l'aspect participatif du processus était important, en particulier au niveau de la mutuelle complicité que l'on retrouve dans la démarche collaborative.

Je précisais aussi une date limite pour le choix de la photographie. Cette date était convenue entre le participant et moi afin qu'il me la remette avant la séance photo finale. Cette échéance avait pour but d'éviter au participant de trouver sa photo au dernier moment et c'était pour moi un moyen de respecter mon échéancier. Lors de la remise de la photo provenant du participant, je validais auprès de lui le lieu de la séance, la date et l'heure à laquelle ils devaient se présenter pour la séance photo. Je leur ai de plus envoyé un rappel par courriel la veille du jour J, afin d'être certaine de leur présence.

### **3.3. Séance photo**

La séance photo s'est concrétisée au moment où les résultats de ce processus collaboratif ont été captés et qu'un résultat tangible fut produit. La majorité des photos

furent prises dans les murs de l'UQAC au Studio de création en arts numériques (SCAN), une salle polyvalente dédiée aux travaux en arts numériques. Cette salle fermée était idéale pour la réalisation de mon projet, puisqu'elle est équipée de rideaux noirs et permettait une certaine intimité avec les participants photographiés.

### **3.3.1. Installation du matériel**

Chaque séance photo se doit d'être planifiée et bien préparée : le matériel et le local doivent être réservés plusieurs jours à l'avance. L'emprunt de matériel à l'université étant nécessaire, une bonne organisation et une bonne coordination permettaient de m'assurer du bon déroulement des rendez-vous. Plus j'avancais dans le processus, et plus il devenait aisé pour moi d'installer le matériel. Ce dernier était fonctionnel avant la venue du sujet puisque la planification technique nécessitait près d'une heure de travail avec ces nombreux branchements et le montage de plusieurs éléments.

J'ai travaillé, entre autres, avec deux logiciels me permettant de facilement manipuler l'image en temps réel. Pour la prise de vue directe, j'ai privilégié un logiciel<sup>38</sup> qui me permettait d'être assise à ma table de travail sans avoir à me positionner derrière la caméra. Les figures 13 et 14 montrent une vue générale de la mise en place. La tâche était donc plus facile à réaliser, car l'exécution des photos demandait une présence accrue à l'ordinateur. De plus, cette mise en place était essentielle à l'élaboration d'une atmosphère de confiance et de discussion; puisque je n'étais pas derrière la caméra pendant la séance, mais en retrait de cette dernière, je pouvais facilement entretenir un contact visuel avec

---

<sup>38</sup> *EOS Utility* est une application développée par Canon qui permet à l'utilisateur de faire communiquer l'appareil photo et l'ordinateur. De plus, celui-ci permet le contrôle des réglages de la caméra ainsi que le téléchargement et l'affichage des images.

mon modèle et nous pouvions aisément discuter. De plus, il aurait été difficile pour moi de toujours me lever pour aller changer les réglages de la caméra, car je devais également manipuler les images projetées sur le modèle.

Le deuxième logiciel<sup>39</sup> utilisé me permettait de réaliser une projection mapping sur le corps des participants. Il était alors aisé pour moi d'ajuster, au moyen du logiciel, la projection aux contours de la silhouette du modèle à l'aide de repères que je pouvais bouger à ma guise autour de lui. La projection mapping était indispensable à ce projet, puisque je voulais que la surface de projection soit le corps du participant. Comme le souligne Nicolas Boritch, directeur du « label » d'artistes numériques européens AntiVJ : « L'idée fondamentale avec le vidéo mapping, c'est de s'extraire des limites réductrices de l'écran rectangulaire et de transformer n'importe quel objet en écran, en surface de projection.<sup>40</sup> » Non seulement ces deux logiciels ont contribué à la réussite technique de mon projet photographique, mais ils m'ont également permis d'économiser du temps de manipulation.

---

<sup>39</sup> J'ai eu recours à *Izzy map*, une fonctionnalité du logiciel *Isadora* qui permet de manipuler l'image qui sera envoyée au projecteur vidéo.

<sup>40</sup> Boritch, Nicolas cité par Culture Mobile, « LE MAPPING. Peindre en lumière, en son et en volume au cœur de la ville », *Culture Mobile, nouvelles écritures*, 2013 [En ligne] <http://www.culturemobile.net/artek/mapping> (Page consultée le 9 août 2015).



Figure 13. Mise en espace du matériel.  
Photo : Sirikanlaya Chotmanee

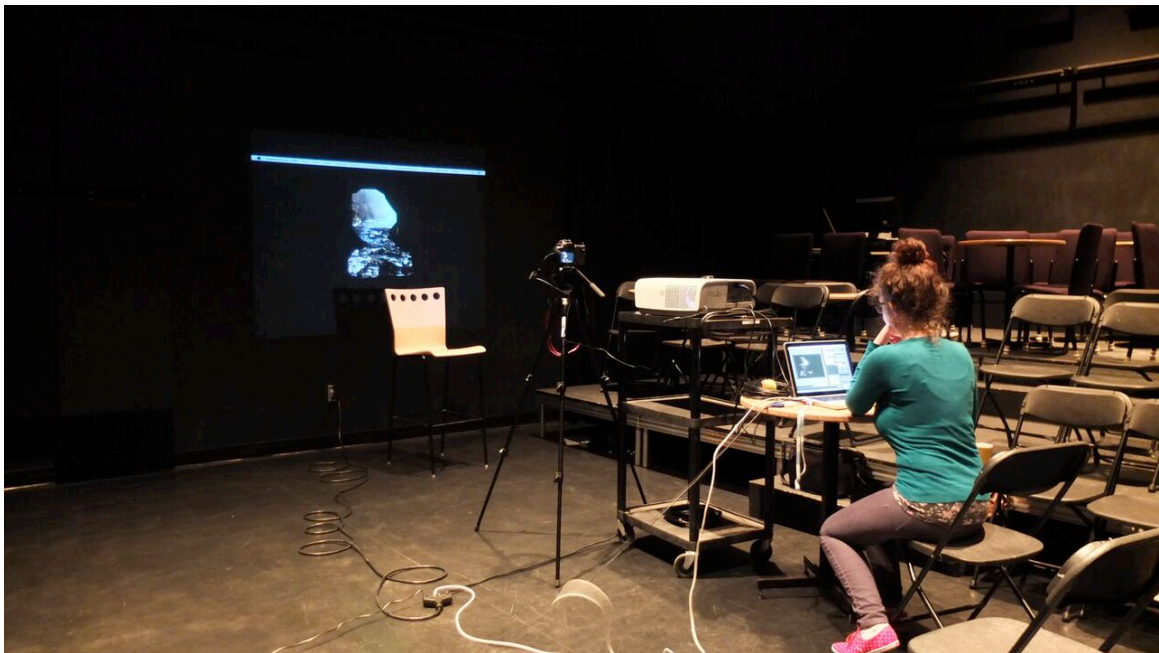


Figure 14. Mise en espace du matériel.  
Photo : Onira Lussier



### 3.3.2. Capter l'hybridité

Une fois l'équipement mis en place, il ne restait plus qu'à accueillir le participant. Si plusieurs participants étaient programmés dans une même journée, je laissais un intervalle d'une heure entre chaque passage. Ce temps nous permettait, au participant et à moi, d'expérimenter librement et sans contrainte de temps les images qu'il avait choisies. Ces images étaient déjà en ma possession, puisqu'il me les envoyait par courriel quelques jours avant.

En accueillant le participant, je lui expliquais en détail ce que j'allais faire et je le laissais ensuite s'asseoir sur le siège que j'avais préalablement amené sur place. Le participant s'asseyait face au projecteur vidéo et de la caméra. La personne devait être placée bien en face du projecteur afin d'éviter les déformations de l'image projetée. La caméra était connectée à l'ordinateur pour la prise de vue à distance, comme énoncé ci-dessus.

Pour une meilleure qualité de l'image projetée, il était nécessaire que la salle soit sombre et que la seule source lumineuse provienne du projecteur. Afin de créer un contraste avec la lumière provenant du projecteur, un rideau noir était installé derrière le participant. Sur la table de travail, nous retrouvions l'ordinateur qui envoyait toutes les manœuvres numériques que je lui ordonnais à l'aide des logiciels *Isadora* et *EOS Utility*. La figure 15 témoigne d'une des séances photo où je manipulais une image amenée par un participant.

À ce sujet, le mapping corporel a amené de belles surprises lors des séances. Il était très intéressant de voir les textures et les formes se confondre sur le corps des modèles. La composition de ces deux éléments fut l'étape de la création de l'image qui m'a le plus

enthousiasmée. Les différentes options amenées par les images des participants recelaient d'une multitude de propositions intéressantes. Il était étonnant de voir ces résultats hybrides prendre forme sous mes yeux, car un seul petit déplacement de l'image sur le corps pouvait donner naissance à des interprétations visuelles totalement différentes. Par exemple, certaines images qui présentaient des couleurs plus vives, telles que le rouge, ou des compositions plus formelles, comme des lignes, amenaient une esthétique plus affranchie. Tandis que des textures vaporeuses et des couleurs douces, comme le bleu, suggéraient une esthétique plus subtile.

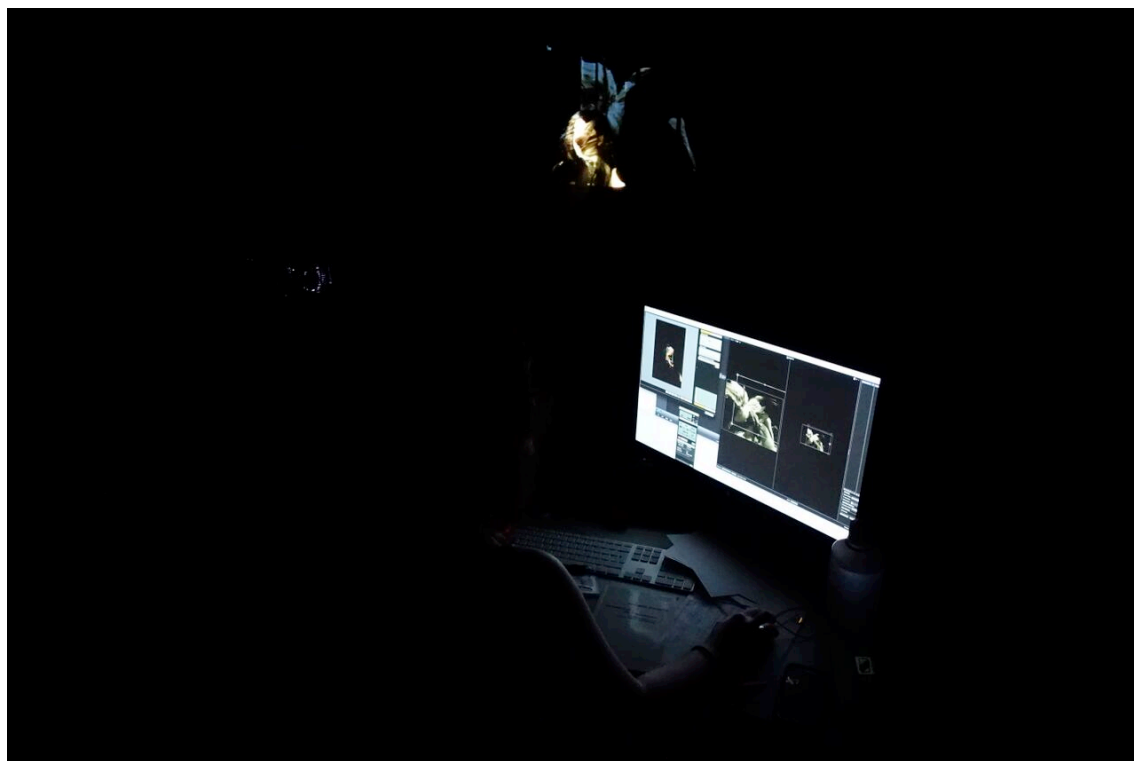
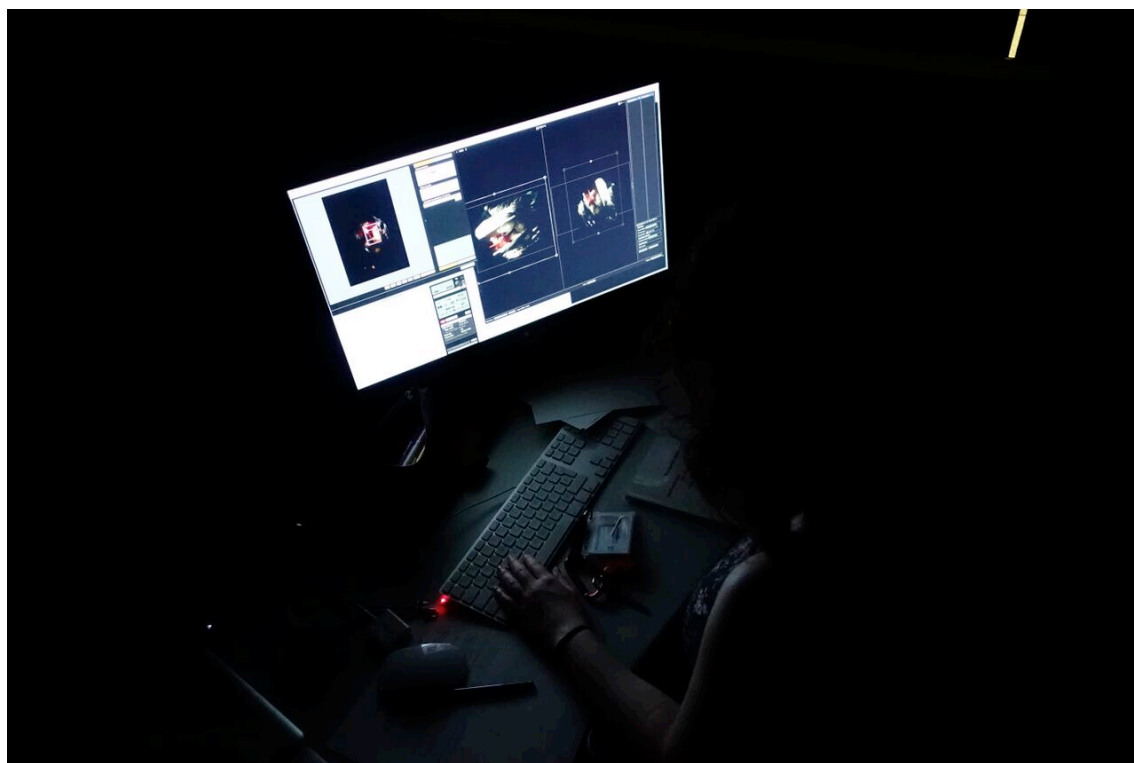


Figure 15. Aperçu du mapping effectué sur un participant avec l'aide des logiciels de prise de vue directe et du mapping vidéo.  
Photo : Sirikanlaya Chotmanee

### **3.3.3. L'esthétique**

La dernière photo du participant prise, je lui montrais quelques clichés afin qu'il puisse voir le résultat de la séance. Puis, une fois le dernier participant de la journée reparti, je pouvais débrancher mes équipements, ranger le tout et m'empresser de regarder une par une les photos prises dans la journée. Ce moment était rempli de surprises : je découvrais les différentes compositions qui avaient été captées entre le corps de l'Autre et l'image qu'il avait sélectionnée à partir de sa culture matérielle. Je faisais alors une première sélection de mes préférées - il pouvait y avoir une centaine de clichés par modèle - avant d'essayer de réduire de plus en plus cette sélection pour arriver à une seule image. Celles qui n'avaient pas été choisies n'étaient pas nécessairement mauvaises, mais certaines me parlaient plus que d'autres. Ainsi les images qui provoquaient une grande transformation chez le sujet étaient celles qui captaient le plus mon attention. Je recherchais ces images qui se fusionnaient si bien entre elles qu'on en perdait presque le modèle. Les compositions qui permettaient de créer un lien entre l'arrière-plan noir et la silhouette de la personne correspondaient aussi esthétiquement à ce que je recherchais. Ces éléments étaient des signes que l'hybridation entre l'image amenée par le participant et son propre corps était réussie. Dans la figure 16, on peut constater cette fusion entre l'arrière-plan et le modèle qui donne l'impression qu'il ne fait qu'un avec le paysage.

En utilisant différentes photos sur chacun des sujets, il m'est arrivé de penser que la série que j'allais produire allait sembler surchargée au niveau des couleurs et des différentes textures. Le doute s'est estompé au fil des séances alors que je constatais que certaines photos étaient en harmonie avec les autres par les couleurs et par le sentiment général

qu'elles dégageaient. Lors de la planification de l'accrochage des photographies, j'ai alors pu constater qu'elles se complétaient très bien. J'ai même vu se créer des groupes ayant la même esthétique générale, ces dernières pouvant même faire l'objet d'une série indépendante.

De plus, l'utilisation des boîtes lumineuses comme support entraînera une unité visuelle. La lumière qui émanera des photos permettra de faire un rappel du processus utilisé lors de la prise de vue, soit l'emploi du projecteur. C'est à cette lumière à laquelle je pensais tout en retouchant les photographies sur Photoshop. J'essayais de comprendre quelles sections seraient les plus lumineuses et je faisais mes manipulations pour qu'elles deviennent des segments clés de la composition de l'image. Par exemple, certaines images secondaires venaient accentuer sur le corps de mes sujets des parties importantes de leur physionomie. Les yeux étaient aussi très importants pour moi. Je souhaitais, lors de la modification de l'image, les mettre le plus possible en valeur, c'est pourquoi j'essayais de rendre l'image plus « lumineuse » à cet endroit.



Figure 16. Justine Bourdages, *Stratification II*, 2014.

### 3.4. Exposition *Strates*

Dans l'exposition *Strates*, on retrouve la série *Stratification* (2015) qui émane des premières expérimentations évoquées dans le chapitre 2. Ces douze portraits, présentés dans des boîtes lumineuses, ont été accrochés en deux groupes sur les murs de la salle d'exposition du Centre des arts et de la culture. Les boîtes furent ensuite placées sur le mur faisant face à la porte d'entrée de la salle d'exposition qui est vitrée. De cette manière, j'espérais capter l'attention du visiteur (cf. figure 18). Cinq boîtes étaient placées sur le mur face à la porte d'entrée et les sept autres sur le mur adjacent, ce qui faisait en sorte que les visiteurs étaient immédiatement interpellés par celles-ci.

Les boîtes lumineuses ont toutes un format de 18x24po, un format qui permet au portrait qu'elles contiennent d'être près de l'échelle humaine. Je souhaitais que les visiteurs puissent faire face à une personne de leur taille, ce qui pouvait leur permettre de s'y reconnaître et d'avoir l'impression d'être en rencontre face à face. De par leur profondeur, les boîtes lumineuses suggèrent au regardeur une nouvelle dimension à l'intériorité du sujet, lui proposant ainsi une multitude de strates invisibles, mais présentes. Les boîtes sont fabriquées en contreplaqué de merisier russe et leur système lumineux à partir de plusieurs DEL en série. Dans la figure 17, on peut voir les boîtes lumineuses lors de leur conception. Les câbles électriques des boîtes lumineuses ne sont pas cachés dans cette exposition, tout comme des ancrages, ils enracinent les corps de mes sujets au sol. Pour ce qui est des impressions numériques, elles furent imprimées sur un matériau appelé *Back-uv*, un plastique assez malléable au fini mat qui me plaisait. Ce fini mat créait un contraste avec les écrans lumineux des télévisions ou des ordinateurs et amenait une richesse à l'image.



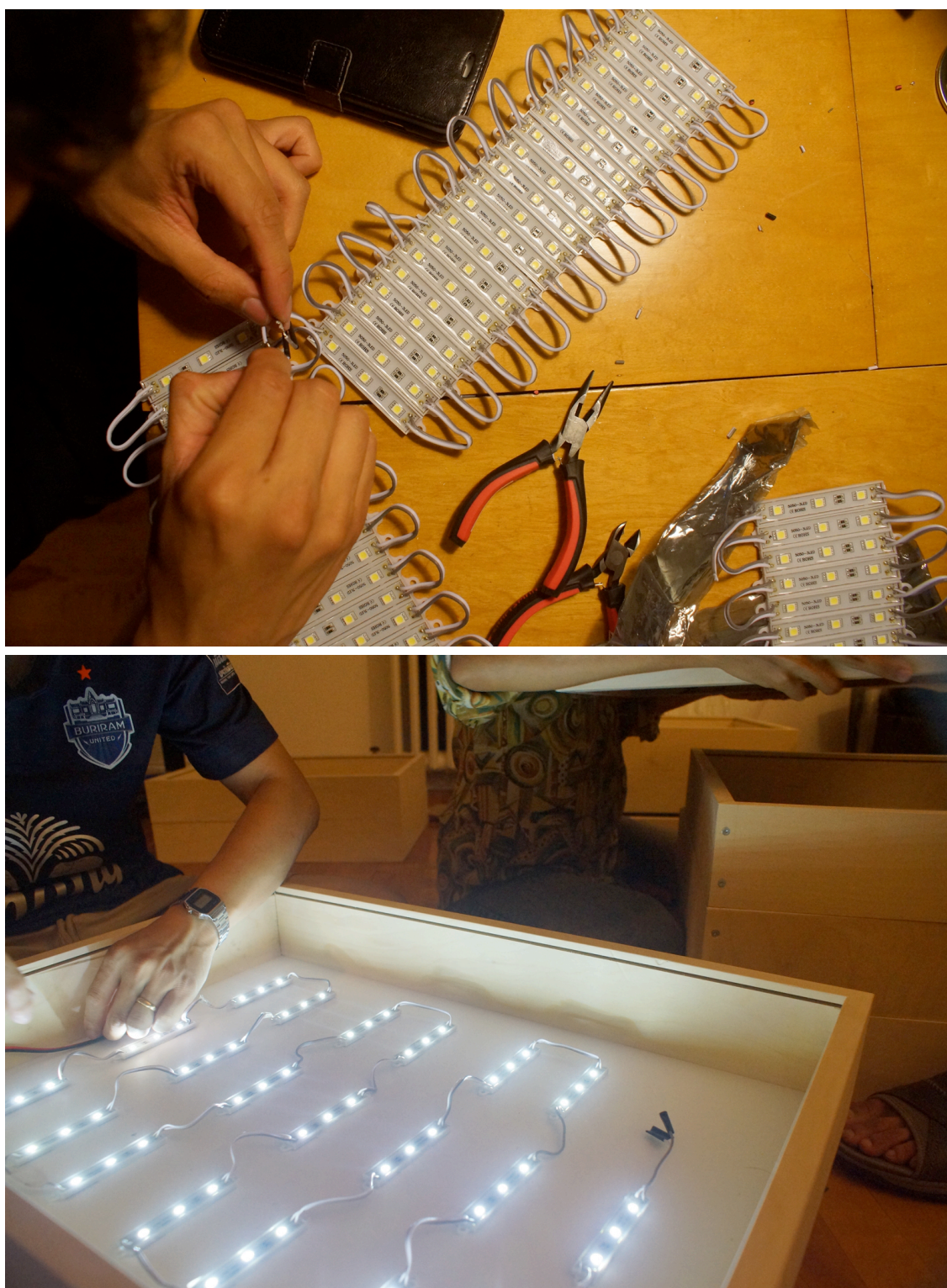


Figure 17. Conception des boîtes lumineuses.





Figure 18. Justine Bourdages, *Série Stratification*, 2015.

À la gauche de la porte d'entrée, j'ai décidé d'installer le projet *Génération* (2013) (cf. figure 19), qui est une œuvre marquante de mon cheminement. Celle-ci est la première œuvre que le visiteur découvre s'il suit le parcours de l'exposition. J'ai choisi de placer la séquence de onze photos 4x6po et son écran à cet endroit pour bien marquer le début de cette recherche. Puisqu'il s'agit d'une œuvre qui m'a poussée au début de la maîtrise à me questionner sur mon identité, je trouvais qu'elle était toute désignée à cet endroit.

Ensuite, près du groupe des cinq boîtes lumineuses, se trouve sur un socle la sculpture *Territoire intérieur* (2015). Cette sculpture fut réalisée dans le cadre de l'exposition *Strates*, tout comme la série *Stratification*. Cette dernière se présente sous la forme d'une boîte en bois où le regardeur peut apercevoir son intérieur (cf. figure 21). Dans cette boîte, nous retrouvons plusieurs couches de papiers-calques blancs installés à intervalles réguliers sur les parois de la boîte. Chaque couche fut tracée et découpée selon une carte topographique de mon village natal (cf. figure 20), et plus particulièrement une section précise, celle où se trouvent les montagnes derrière la maison familiale. En traçant chaque dénivelé sur le papier-calque, j'ai ensuite découpé les formes et je les ai placées dans un ordre décroissant afin que le produit final puisse être concave, et non l'inverse, à l'image d'une montagne. La sculpture *Territoire intérieur* m'a permis de reproduire visuellement ma vision de l'identité construite par couches. De plus, j'ai pu représenter une parcelle de ma propre identité en utilisant un autre médium que la photographie et le portrait augmenté, puisque ma famille et l'endroit d'où je suis originaire sont des éléments importants de mon individualité.

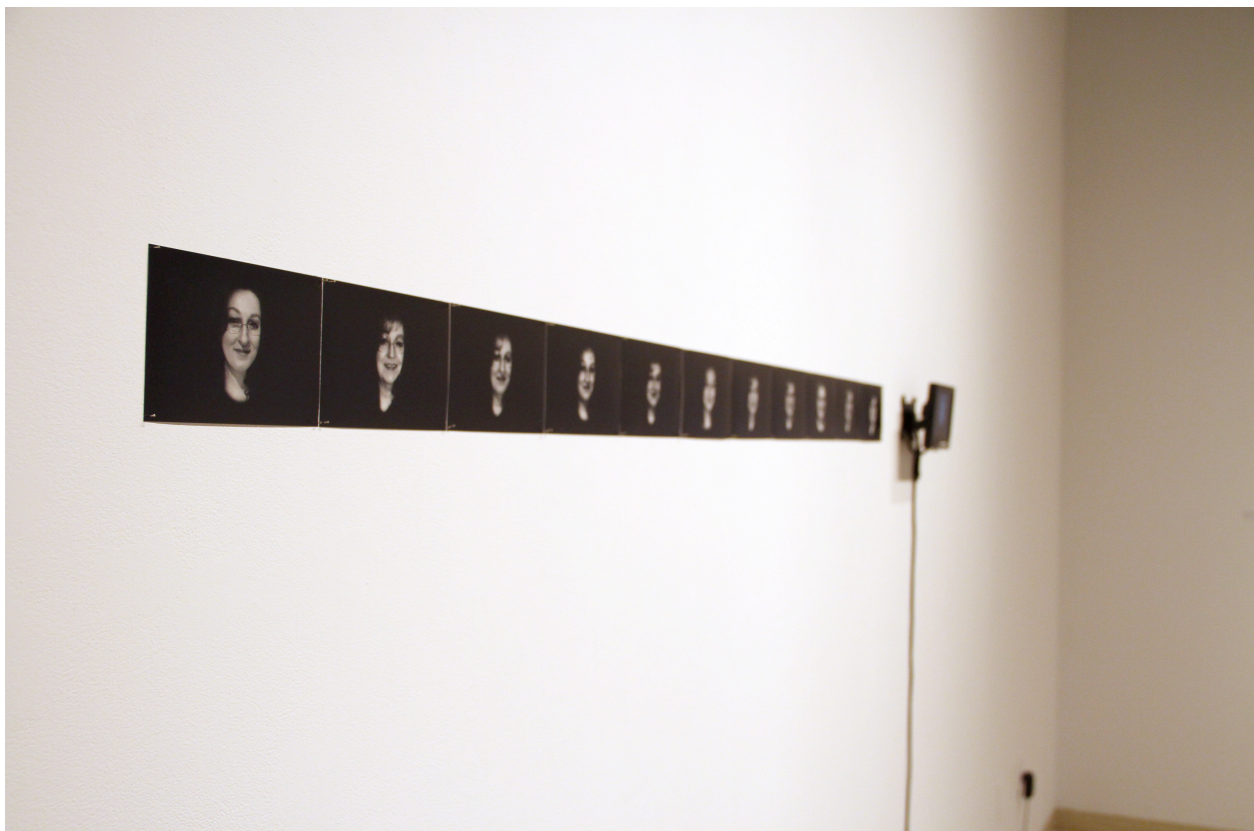


Figure 19. L'œuvre *Génération* (2013) dans l'exposition *Strates*.



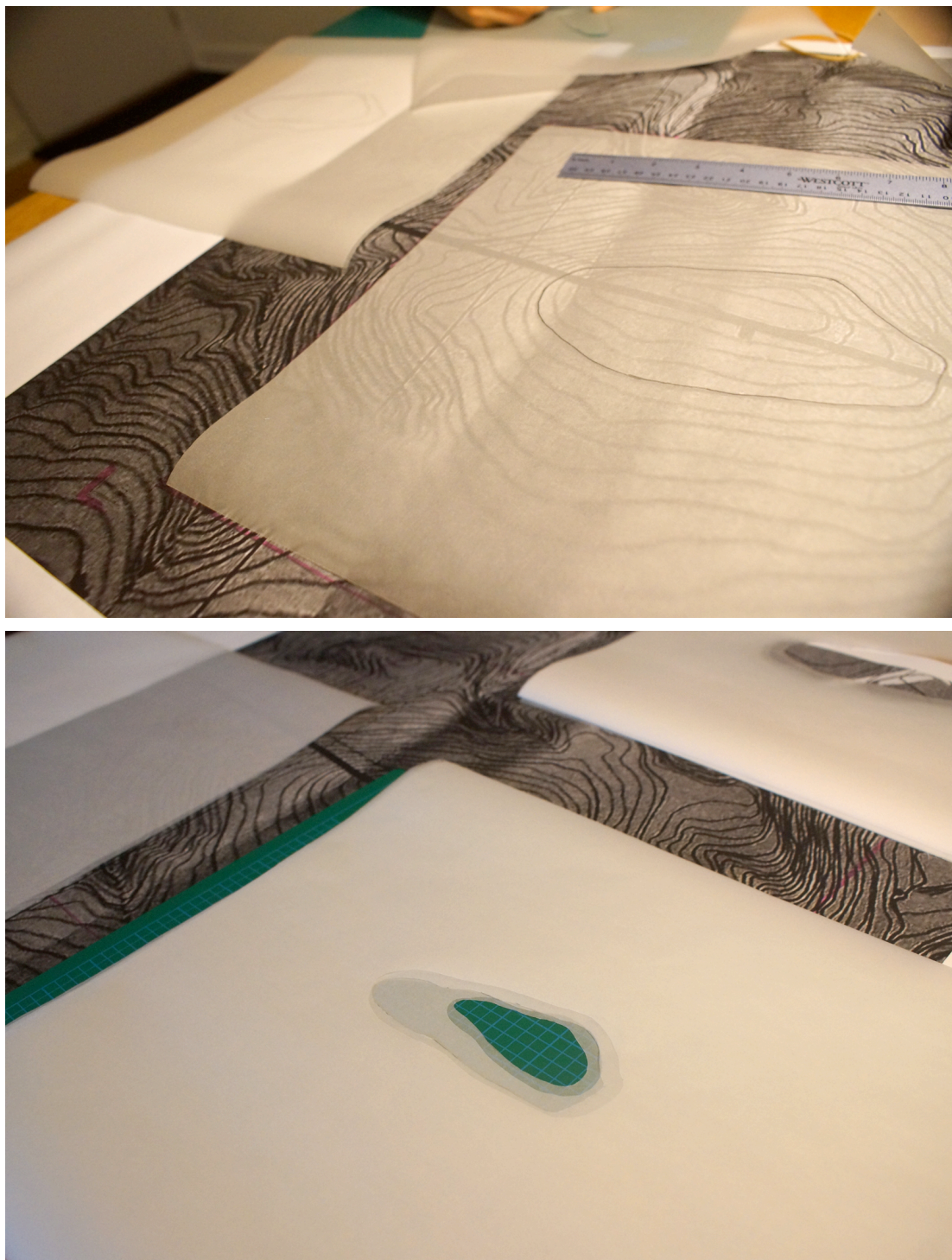


Figure 20. Création de *Territoire Intérieur*, 2015.



Figure 21. Justine Bourdages, *Territoire Intérieur*, 2015.

À l'opposé de l'œuvre *Territoire intérieur*, l'œuvre vidéo *Stratification : Le déjeuner* (2015) amenait du mouvement dans la pièce. Cette projection vidéo consistait à utiliser le même processus collaboratif et technique que la série photo, il s'agissait cependant d'un médium différent : la vidéo. J'ai donc filmé mon sujet qui me servait de surface de projection pour la séquence vidéo qu'il avait sélectionnée de sa culture matérielle. Cette vidéo est empreinte de sensibilité et je dirais qu'elle est plus explicite que les photographies puisqu'on comprend en regardant la séquence qu'il s'agit d'un enfant qui demande où est sa mère : sa mère étant le sujet de l'œuvre. Le visiteur pouvait aussi en apprendre davantage en utilisant les écouteurs qui distribuaient le son en lien avec la séquence projetée sur le corps de mon sujet. L'aspect sonore de l'œuvre et la clarté de l'image vidéo permettent aux visiteurs de déchiffrer la couche d'identité choisie par le sujet, d'une manière différente des photos qui étaient moins formelles.

### **3.5. Réflexions**

Le montage de l'exposition *Strates* fut une expérience très révélatrice pour moi, dans le sens où j'ai pu découvrir de nouveaux éléments importants qui composent mon travail et qui étaient alors absents de mon discours et de ma démarche. Le regard que j'ai pu porter sur l'ensemble de mon travail m'a amenée à réaliser que mes œuvres laissaient paraître plusieurs symboles féminins par exemple. *Territoire intérieur* m'est vite apparu sous une forme différente suite à l'exposition, comme non pas un relief topographique, mais bien comme la forme de l'organe reproducteur féminin.

La représentation de la famille était bien présente dans cette exposition, mais plus évidemment encore, la relation mère-fille. Nous pouvions le voir à travers les œuvres *Génération* et *Stratification : Le déjeuner*. Ce constat m'est apparu évident, puisque je m'attarde particulièrement aux questionnements qui concernent ma génétique, mon origine; tant biologique que géographique. Inconsciemment, j'avais créé une cohérence symbolique qui venait relier toutes mes œuvres entre elles et c'est ce qui donnait entre autres une forme cohérente à l'exposition.

Avec du recul, je peux positionner cette exposition comme mon autoportrait, puisqu'elle présente plusieurs sphères de mon identité propre : des amis, des connaissances, des membres de ma famille, un lieu... tous des entités qui me sont chères. L'autoportrait n'est pas présenté sous la forme d'une image, mais devient un tout, une installation de plusieurs éléments qui me composent, à la manière de strates qui s'accumulent à travers le temps.

À l'opposé, si j'avais choisi des sujets qui m'étaient inconnus, ces personnes n'auraient pas pu faire partie de mon paysage. Cependant, il est possible que le choix de collaborer avec des personnes de mon entourage ait influencé mon choix final pour l'exposition. En ce sens, je me suis investie de façon émotive et complète envers les personnes qui ont été mes modèles. Ce niveau d'investissement a réduit ma capacité à exercer une sélection de manière objective. Par exemple, même si une photographie d'un sujet présentait des qualités esthétiques moins fortes que les autres j'ai tout de même décidé de l'inclure dans mon exposition, de peur de décevoir ce dernier. Effectivement, la relation bâtie avec les participants m'a influencée dans mes choix, il aurait fallu aborder cette problématique dès le début afin qu'ils soient sensibilisés à la possibilité que leur photo ne se retrouve pas dans

l'exposition ; ce qui n'enlevait en rien la qualité artistique de la démarche effectuée avec eux.

Cette proximité avec les participants a aussi pu influencer le processus de collaboration. Qu'advierait-il si je rencontrais des personnes que je ne connais pas? Ce questionnement m'habite depuis les entretiens compréhensifs. Les questions posées aux personnes que je connais bien ont-elles été neutres ou influencées par ma proximité avec eux? Étant consciente de certains aspects de la vie d'un participant, peut-être ai-je alors orienté inconsciemment mes questions pour recevoir les réponses dont je voulais.

Le fait de rencontrer des inconnus me permettrait, lors des entretiens, de totalement découvrir les personnes en étant totalement neutre dès le départ. Je travaillerais avec des informations brutes et je pourrais ainsi mieux diriger l'entretien.

Dans un autre ordre d'idée, la co-crédation et la démarche collaborative utilisée pour la réalisation des œuvres qui furent présentées dans l'exposition *Strates* est l'essence même de mon projet : j'ai voulu connaître comment les participants perçoivent leur portrait. J'ai donc recueilli leurs commentaires et leurs réflexions :

*L'expérience était clairement une introspection sous forme de rappel du passé, comme un "écho" à la personne qu'on est à un moment de sa vie qui rencontre l'autre personne qui pose au moment de la prise. C'est une juxtaposition du temps je trouve, c'est intéressant pour retracer des moments clés de nos vies... – Un participant*

*Par rapport à mon expérience, j'ai particulièrement apprécié la rencontre préliminaire à la prise de photos. En premier lieu, je me suis sentie très choyée d'avoir été choisie par l'artiste pour ce projet.*



*Généralement, les gens que l'on retrouve dans des projets de photos ont été sélectionnés en fonction de caractéristiques physiques (ce qui demeure superficiel d'une certaine manière, bien que justifiable) et non pour leur «intérieur», tel est le cas dans le projet de Justine. J'ai vraiment senti lors de cette petite rencontre, très intime, que l'artiste voulait mieux me connaître et m'invitait aussi à prendre un moment pour réfléchir sur moi. En second lieu, c'était vraiment agréable de visiter l'exposition et de voir le résultat final; tant mon portrait que celui des autres. Ayant connaissance du processus de création, je crois que les portraits étaient encore plus intéressants pour moi, car je pouvais mieux essayer de les comprendre. – Une participante*

*J'ai participé au projet de fin de maîtrise de Justine sans savoir exactement le déroulement de la rencontre. Nous nous sommes assises et la première question était : qu'est-ce qui me représentait le plus comme personne? J'ai été surprise de constater que l'exercice n'était pas si évident. La nature est venue spontanément comme premier élément, puis la rivière, et enfin, une série de photos faites par mon père. Nous avons ensuite fait une séance photos en studio où nous avons découvert ensemble le logiciel Isadora et plus spécifiquement Izzy map qui permet le découpage en courbe d'une projection. L'expérience a été très agréable et fluide dans son processus. Étonnement assez rapide également dans son exécution. – Une participante*



Figure 22. Justine Bourdages, *Stratification : Le déjeuner*, 2015.

## CONCLUSION

L'objectif de cette recherche-création était de découvrir s'il est possible de matérialiser l'intériorité d'une personne afin de l'exposer au regardeur. Je me suis cependant rendu compte, lors de cette recherche, que cette intériorité ne pouvait être dévoilée entièrement. En effet, l'individu est mod  l   à partir d'une multitude de couches, cependant les résultats du portrait augmenté démontrent qu'il ne pouvait en dévoiler qu'une seule ou peu à la fois. J'ai aussi réalisé que chez certains participants, la strate de vécu qui était mise de l'avant était l'une des plus importantes pour eux. L'exposition *Strates* présente des individus uniques à qui j'ai pu me comparer et observer des similitudes avec les éléments auxquels ils s'identifient et les miens. Cette découverte de l'Autre m'a amenée à me questionner davantage sur le groupe de personnes composé par les individualités :   tant tous proches de moi, mes modèles font partie de mon paysage culturel. Comme je l'ai mentionné précédemment, c'est mon autoportrait en quelque sorte qui s'est constitué par ces   uvres.

Par exemple, le thème de la famille est revenu à plusieurs reprises lors des rencontres ainsi que le thème de l'environnement. Cette découverte est liée selon moi au contexte social et culturel dans lequel nous vivons. « Les théoriciens utilisent le terme *altérité* pour désigner cet état d'être différent des autres. Il exprime l'idée que l'identité est collective et relationnelle.<sup>41</sup> »

Il serait intéressant d'explorer ce caractère collectif de l'identité. Celui-ci vient faire écho à mon concept de territoire intérieur et je crois qu'il serait pertinent de trouver un moyen de présenter cette identité intérieure collective. La base de mon processus de création demeurerait la même, mais s'élargirait vers une définition plus large et plus englobante de l'identité. De l'identité individuelle vers l'identité collective, ou de l'espace occupé par l'identité individuelle dans l'identité collective.

Cette présente recherche m'a dirigée vers une nouvelle piste de création. J'aimerais maintenant me pencher sur l'identité propre d'un lieu dans la collectivité. Établir le même processus collaboratif en interrogeant les habitants sur l'historique d'un bâtiment, sa personnalité : son identité. Les informations recueillies seraient alors regroupées dans une mise en scène projetée où se juxtaposeraient les visions communes. La projection ferait ainsi cohabiter le temps passé et le temps présent d'une identité concrète et visible. Des fragments de mémoire assemblés pour le regardeur...

---

<sup>41</sup> Robertson, Jean et Craig McDaniel, op. cit., p. 107 (traduction libre).

## BIBLIOGRAPHIE

AMBE, Noriko. (2007). « Artist Statement », *Site officiel de l'artiste* [En ligne] <http://www.norikoambe.com/texts/artiststatement.html> (Page consulté le 21 juillet 2015).

ARDENNE, Paul. (2002). *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.

BEST-DUNKLEY, Andy et Merja PUUSTINEN. (2012). « RE/F/r.ACE: a participatory media artwork », *Digital Creativity*, vol. 23.

BISHOP, Claire. (2004). « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, n°110, p. 51–79.

BISHOP, Claire. (2008). *Participation*. Cambridge, MA : Whitechapel (1<sup>ère</sup> édition, C. Bishop).

BLANCHET, Alain et Anne GOTMAN (dir.). (2005). *L'enquête et ses méthodes: l'entretien*. Paris : Armand Colin.

CHALFEN, Richard. (2015). « La photo de famille et ses usages communicationnels », *Études photographiques* [En ligne] <http://etudesphotographiques.revues.org/3502> (Page consultée le 19 juin 2015).

COLLOVALD, Annie, Fernando GIL, Nicole SINDZINGRE et Pierre TAP. « IDENTITÉ », *Encyclopædia Universalis* [En ligne] <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/identite/> (Page consultée le 20 juillet 2015).

CULTURE MOBILE. (2013). « LE MAPPING. Peindre en lumière, en son et en volume au cœur de la ville », *Culture Mobile, nouvelles écritures* [En ligne]  
<http://www.culturemobile.net/artek/mapping> (Page consultée le 9 août 2015).

FRIZOT, Michel. (1987). « Les vérités du photomonteur. » dans Delpire, Robert (dir.), *Photomontages : photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*. France : Centre National de la Photographie.

JABÈS, Edmond. (1991). *Le livre de l'Hospitalité*. Mayenne, France : Gallimard.

KAINE, Élisabeth, BELLEMARE, Denis, BERGERON-MARTEL, Olivier, DeCONINCK, Pierre. 2016. *Le petit guide de la grande concertation: création et transmission culturelle par et pour les communautés*. Presses de l'Université Laval, (à paraître en 2016), p.10.

KAUFMANN, Jean-Claude et François De SINGLY. (2007). *L'entretien compréhensif*. Paris : Armand Colin (2ème édition).

LAURIER, Diane. (2012). *Entre Elle et moi : un espace de création*. Montréal : Société des écrivains.

LOMO, Myazhiom, Aggée CÉLESTIN. (2003). « Compte-rendu : David Le Breton, Des Visages. Essai d'anthropologie. », *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 27, n° 3.

MADDOW, Ben. (1982). *Visages : le portrait dans l'histoire de la photographie*. vol. 1, Paris : Denoël.

PIAZZA, Pierre. (2011). « Bertillonnage : savoirs, technologies, pratiques et diffusion internationale de l'identification judiciaire », *Criminocorpus, revue hypermédia* [En ligne]  
<http://criminocorpus.revues.org/347> (Page consultée le 08 mars 2013).

ROBERTSON, Jean. et Craig McDANIEL. (2005). *Themes of contemporary art: visual art after 1980*. New York : Oxford University Press.

SOLINAS, Stéphanie. (2011). « Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait. », *Criminocorpus, revue hypermédia*, 2011 [En ligne]  
<http://criminocorpus.revues.org/351> (Page consultée le 7 février 2013).

THOMSON, Jimmy. (2013). « Creative Cartography : Ed Fairburn's map portraits », *Canadian Geographic* [En ligne]  
<http://www.canadiangeographic.ca/blog/posting.asp?ID=834> (Page consultée le 20 novembre 2013)

M' CLOSKEY, Karen. (2014). « Structuring Relations : From Montage to Model » in Waldheim, Charles et Andrea Hansen, *Composite Landscapes: Photomontage and Landscape Architecture*, Allemagne : Hatje Cantz Verlag, p. 117-131.

KAINE, Élisabeth. (2008). *Notes de cours*, Enseignement et transmission : lieux et mécanismes.